ISSN 0208-25

ART

Часопіс па мастацтву

9/04

МАСТАЦТВА



Сустракаем 200-годдзе беларускай прафесійнай графікі

Ілюзія часу

Вернісаж перад вернісажам

Летапіс Уладзіміра Стальмашонка

Актуальнае поле мастацтва

Фантастычны пейзаж

Галерэя M



Мікола Рыжы. Аўтапартрэт у вазе. Алей. 2002.

№ 9 (258)

Аналітычна-асветніцкі часопіс
па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі
нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік –
Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Алена Малярэвіч.
Карэктура
Алена Грамыка.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67, 289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя/факс).

Выдавец –
рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова
«Культура і мастацтва».
Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554
ад 17 студзеня 2003 г.

АКТУАЛЬНАЕ ПОЛЕ МАСТАЦТВА

У густой віхуры утылітарных клопатаў большасці сучасных грамадстваў роля мастацтва, як і духоўнасці, мала прыкметная. І ў гэтым нічога дзіўнага, бо мастацтва сёння разглядаецца многімі як "другарадная праява цывілізацыі"[1]. Сапраўды, ці шмат людзей у наш час наведвае мастацкія выставы, спрабуе разабрацца ў хітрасплящэннях сучаснага мастацкага працэсу? Ды што там звычайныя гледачы. Ці многія мастацтвазнаўцы ў поўнай меры валодаюць праблематыкай сучаснага мастацтва? Але што мы разважаем пра нейкія "тонкія матэрыі", калі нават вызначэнне сферы мастацтва выклікае сёння значныя цяжкасці. "What is art today?"[2] (Што сёння ўяўляе сабой мастацтва?) – пытанне, якое нярэдка гучыць у розных краінах і, як здаецца, не патрабуе перакладу.

У. Тоўсцік. Вячэрняя зорка. Палатно, алей. 2004.

Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

Але чаму ў наш час шматлікія спробы вызначыць актуальнае поле мастацтва пакуль што часцей за ўсё застаюцца беспаспяховымі? Ды напэўна таму, што мастацтва, калі зыходзіць з самога паняцця, не мае набору неабходных і дастатковых сродкаў, а таму, значыць, яго тэорыя лагічна немагчымая, а не проста практычна цяжкая[2]. Яшчэ Васіль Кандзінскі ў пачатку XX стагоддзя адзначаў, што ў мастацтве няма паняцця "абавязку", што яно вечна вольнае і бяжыць ад указанняў, як дзень ад ночы...

Да вызначэння рысаў мастацтва спрычыніліся многія тэарэтычныя канцэпцыі, сярод якіх фармалістычныя, структуралістычныя, фенаменалагічныя і іншыя. Асноўнай праблемай для большасці аказаўся той факт, што мастацтва не стаіць на месцы і не паўтарае сябе, а ўяўляе сабой сукупнасць хранічна зменлівых з'яў, самых разнастайных па форме. А значыць, "мастацтва" – гэта адкрытае паняцце. Разам з тым відавочна, што факт зменлівасці з'явы не павінен выключаць магчымасці яе вытлумачэння, бо зменлівасць ёсць універсальная рыса шматлікіх з'яў.

На наш погляд, даволі блізка да вызначэння сутнасці мастацтва падышла так званая інстытуцыянальная тэорыя, якая пацвердзіла, што істотныя, агульныя рысы мастацтва варта шукаць не ў рэчыўных ці функцыянальных рысах мастацкага твора, а ў асаблівасцях кантэксту, у якім ён з'яўляецца і функцыянуе. Гэтым бліжэйшым культурным кантэкстам мастацтва выступае яго ўласная мастацкая практыка, інакш кажучы, СВЕТ МАСТАЦТВА[3].

Актуальнае поле мастацтва асабліва выразна і канцэнтравана ўвасоблена ў паняцці "твор мастацтва". Гісторыкам мастацтва, а яшчэ больш мастацтвазнаўцам-практыкам, мастацкім крытыкам вядома, што сэнс паняцця "твор мастацтва" складана вызначыць нават у межах традыцыйнага мастацтва. І сапраўды, гісторыя ведае шмат прыкладаў, калі творамі мастацтва называліся адкрыта псеўдамастацкія рэчы ці, наадварот, на сапраўдныя "шэдэўры часу" не звярталі ніякай увагі. Падобныя факты тлумачацца тым, што "гістарычнай эпосе ніколі не можа быць уласціва завершанасць твора мастацтва"[4].

У XX стагоддзі стала практычна немагчыма разважаць пра агульныя рысы твораў мастацтва. Эстэтыка, філасофія мастацтва пачалі вельмі асцярожна закранаць праблематыку найноўшага мастацтва. Ужо ў 1950-я гады, напрыклад, у амерыканскай эстэтыцы сустракаюцца заявы пра немагчымасць стварэння агульнай тэорыі мастацтваў. Пра невызначальнасць паняцця "твор мастацтва" яшчэ гучней разважаюць у 1980-я гады. Прадстаўнікі даволі парадаксальнай тэорыі мастацтваў – антыэсенцыялізму, абапіраючыся на мастацкую практыку авангарду, адзначалі, што ніякая здавальняючая тэорыя ўвогуле немагчымая і нават непатрэбная. Многія антыэсенцыялісты спрабавалі ачысціць мову эстэтыкі і мастацтва ад паняццяў, якія прэтэндавалі на адлюстраванне сутнасці прыгожага. Яны лічылі, што "твор мастацтва" ёсць культурная з`ява, якая не можа быць вызначана з дапамогай тэрмінаў.

Паявіліся і больш радыкальныя сцверджанні: мастацкай крытыцы зусім не патрэбныя агульныя крытэрыі і адзнакі, устаноўленыя эстэтыкай. Крытыкаў пачалі заклікаць больш увагі звяртаць на адкрыццё унікальнасці і каштоўнасці канкрэтных твораў. Крытыкі "павінны аналізаваць аранжыроўку элементаў, якія ствараюць твор, узяты для разгляду, і вызначаць яго каштоўнасць. Яны павінны паказваць арыгінальнасць канкрэтных мастацкіх структур і тлумачыць, у чым іх каштоўнасць"[5]. І з гэтым цяжка не пагадзіцца. Але... Ці магчыма гісторыя і крытыка без тэорыі мастацтваў? Ці можна ставіцца да пытання дэфініцыі ў мастацтве як да пустой траты часу? Любая дэфініцыя хоць і не з`яўляецца надзвычай істотным ці неабходным элементам тэорыі, але аказваецца заўжды зручнай і карыснай формай, якая ў той ці іншай меры ўдзельнічае ў фіксаванні рэальнай мастацкай практыкі.

На самай справе мастацтвазнаўства не павінна адмаўляцца ад пошуку сутнасных прыкметаў мастацтва, ад спробаў вызначэння паняцця "твор мастацтва". Мы мусім сёння паспрабаваць даць хоць бы намінальную дэфініцыю "твора мастацтва". І няхай гэта вызначэнне будзе толькі апісальным, класіфікацыйным ці будзе толькі ўказваць на крытэрыі прыналежнасці аб`екта да пэўнай катэгорыі рэчаў. "Крытыка ніякім чынам не павінна саромецца адсутнасці агульнапрынятых нормаў і канонаў"[6]. У практыцы гэтай своеасаблівай мастацкай селекцыі мы павінны імкнуцца пераадолець суб`ектыўнасць, дзеля чаго варта ўлічваць і выпрацаваныя замежнымі мастацтвазнаўцамі і крытыкамі тэрміны. Яны могуць спатрэбіцца нам не толькі як канкрэтны інструментарый метадалогіі, але і будуць здольныя ператварыцца ў сродак рэфармавання.

Дэфініцыя "твор мастацтва" павінна ўлічваць таксама спецыфіку ўспрымання мастацкага аб`екта. Паколькі сэнс карціны ці любога іншага твора мастацтва сёння сапраўды выбірае глядач. "Мастак не мае ключоў ад яе: толькі мы можам адчыніць ці зачыніць гэтыя дзверы. Палатно можа паведаміць мне нешта процілеглае таму, што натхніла мастака яго напісаць"[7]. Сапраўдны твор мастацтва патрабуе глыбокай увагі і цярплівасці ў яго асэнсаванні. Але і тут не варта шукаць нейкія агульныя рысы, якія выклікаюць тыя ці іншыя пачуцці, каб імі акрэсліць дэфініцыю "твор мастацтва".

Такім чынам у любым выпадку вытлумачэнне "твор мастацтва" будзе ў пэўнай меры ўмоўным. А творы, скарыстаныя намі ў якасці прыкладаў, будуць адлюстроўваць толькі ўласныя пазіцыі аўтара дэфініцыі. Пры вызначэнні паняцця можна паспрабаваць улічыць большасць выпадкаў, але немагчыма прадугледзець усе. Напэўна таму поўная дэфініцыя "твора мастацтва" немагчымая. Ніводнае паняцце не зможа ўвабраць у сябе шматграннага характару розных сэнсаў, абазначыць шэраг універсальных рысаў, неабходных для атрымання статусу твора мастацтва. Больш-менш магчымы прыватныя дэфініцыі для канкрэтнай галіны мастацтваў. Пры вызначэнні твораў мастацтва, відаць, варта гаварыць пра

своеасаблівае "сямейнае падабенства", як тое казаў Людвіг Віттенштэйн у сваёй канцэпцыі сямейнага падабенства.

Сучаснае мастацтвазнаўства, на наш погляд, слушна спрабуе лічыць творам мастацтва тое, што павінна быць выяўлена шляхам вывучэння практыкі мастацтва[8]. Тэорыя мастацтва, філасофія мастацтва проста павінны ўлічваць актуальную мастацкую практыку, бо толькі "ў выніку эстэтычнага вопыту магчыма акрэсліць межы класа эстэтычных аб`ектаў"[9]. Але ці кожная мастацкая падзея ёсць твор мастацтва? Ці не лепш пагадзіцца з выкарыстаннем такіх паняццяў, як "мастацкі аб`ект", "мастацкая сітуацыя", "мастацкая падзея", "мастацкі эксперымент" і іншыя?

І сёння твор мастацтва ўяўляе сабой эстэтычны аб'ект-вынік чалавечай дзейнасці ці маніпуляцый, інакш кажучы, нешта зробленае, а часам проста прыдуманае мастаком[10]. Монра Бердслі ў рабоце "Эстэтычная дэфініцыя мастацтва" тлумачыць "твор мастацтва" як нешта, што створана з намерам надаць яму здольнасць задавальнення эстэтычнага інтарэсу"[11]. Сапраўды, любы твор мастацтва ўяўляе сабой сплаў эстэтычных і фізічных якасцяў, з'яву, якая мае незлічоную колькасць сэнсавых пластоў.

Сучаснае мастацтвазнаўства, на наш погляд, слушна спрабуе лічыць творам мастацтва тое, што павінна быць выяўлена шляхам вывучэння практыкі мастацтва. Тэорыя мастацтва, філасофія мастацтва проста павінны ўлічваць актуальную мастацкую практыку, бо толькі "ў выніку эстэтычнага вопыту магчыма акрэсліць межы класа эстэтычных аб`ектаў".

Наўрад ці варта даказваць тое, што твор, пазбаўлены эстэтычных каштоўнасцяў, перастае быць творам мастацтва. І тут падаецца магчымасць указаць неабходную ўмову, паводле якой вылучаецца эстэтычнае.

Для кожнай галіны мастацтва пытанне мастацкай каштоўнасці твора – вельмі індывідуальнае. І нават у межах аднаго віду мастацтва мы можам бачыць дыяпазон шкалы каштоўнасцяў. Паколькі твор мастацтва ацэньваецца за яго унікальнасць, арыгінальнасць, непаўторнасць, то няма і, напэўна, не можа быць ніякіх агульных правілаў ацэнкі твора мастацтва. Імітацыя шэдэўра ці капіраванне яго ніякім чынам не вядзе да памнажэння мастацкіх каштоўнасцяў і тым больш – да ўзнікнення другога шэдэўра. Якасці, якія заслугоўваюць ухвалення ў адным творы мастацтва, могуць быць раскрытыкаваны ў другім. Менавіта адсюль ідзе сцвярджэнне, што ў мастацтве ўсё з'яўляецца "справай густу". Сцвярджэнне дапушчальнае, але ў цэлым, мусіць, памылковае. Бо неаргументаваныя адзнакі асабліва нетрывалыя і неперакаканальныя для гісторыі і часу. Безумоўна, пры вызначэнні вартасцяў твора зусім не абавязковая адпаведнасць нейкай рэальнасці ці магчымай рэчаіснасці.

А што такое гэтыя станоўчыя, "вартасныя характарыстыкі" (good-making characteristics), паводле якіх мы можам прызнаць аб`ект творам мастацтва? У свой час вызначэнне ў якасці твораў мастацтва толькі ўдалых мастацкіх твораў унесла блытаніну ў разуменне дэфініцыі "твор мастацтва". Мы нібы забыліся, што мастацтва ўвогуле можа быць "добрае і кепскае"[12]. Больш таго, "вопыт, вынесены з практыкі, паказвае, што пасрэдныя творы ўвасабляюць сабою дух часу ці народа гэтак жа добра (калі не лепш), як і шэдэўры"[13]. Адзнака мастацкага твора змяняецца ў часе, і таму розныя доказы пераканальныя ў розны час і ў розных кантэкстах. Значна змяняюць ацэнкі твораў мастацтва розныя тэхнічныя інавацыі, якія ўводзяцца сучаснымі мастакамі. Шэраг крытыкаў зазначае, што паняцце традыцыі павінна быць суаднесена з паняццем "твор мастацтва", бо "ўнутры кожнай культуры традыцыі будуць весці да прызнання некаторых аб`ектаў ці падзей творамі мастацтва (...)"[14]. І гэта відавочна: тое, што з`яўляецца мастацтвам у адной культуры, можа не быць такім у іншай. Акрамя таго, не варта забывацца і пра тое, што некаторыя прадстаўнікі так званага авангарду зусім не імкнуліся да таго, каб іх аб`екты прызнавалі за творы мастацтва.

У наш час творам мастацтва лічыцца ўсё тое, што светам мастацтва за такі твор прызнана. Гэта выглядае прыкладна, як сцвярджэнне: "Усё з`яўляецца мастацтвам, калі яно выбіраецца мастакамі дзеля таго, каб стаць мастацтвам". У такім кантэксце ў ацэнках мастацкіх твораў удзельнічае сістэма розных мастацкіх, сацыяльных інстытутаў, так званы ARTWORLD. Мы маем права разважаць, добрае гэта ці кепскае мастацтва, але не можам сцвярджаць, што гэта не мастацтва. І ў тым ёсць сэнс.

У любым выпадку сёння твор мастацтва ўжо не вызначыш праз сукупнасць рысаў, якія ствараюць аб'ект мастацтва і бачныя чалавечаму воку. У наш час для мастака індывідуальныя рысы ў творчасці становяцца значна важней павагі да правілаў мастацтва. Мастакі імкнуцца да прагрэсіруючай творчай дзейнасці, у аснове якой – пастаянныя адкрыцці. У такім разе ў выніку своеасаблівай трансакцыі мастацкія творы становяцца выражэннем пэўнай асобы, набываюць сэнс, які не заўжды можа быць сфармуляваны ў словах.

У канцы нашай своеасаблівай "subject representation" я не стану пісаць: "зусім не хочацца ставіць кропку", як гэта звычайна робяць, завяршаючы разважанні пра складаныя і адкрытыя з`явы. А зраблю наадварот і гэтую "кропку" пастаўлю. І тым самым падкрэслю, што спробы вызначыць кантэкст дэфініцыі ўласцівы менавіта гэтаму аўтару на канкрэтным прамежку часу і пазбаўлены прэтэнзій на глабальнасць меркаванняў. Бо актуальнае поле мастацтва ў будучыні, безумоўна, зменіць сваю "геаграфію" і " ландшафт", зусім інакш расставіць акцэнты. І тады нас чакае, хутчэй за ўсё, чарговая "subject representation" зусім іншага аўтара.

---

[1] Кулагин А. Национальная модель дизайна // Журнал [КАК]. 1999. – № 7. С. 70.
[2] Weits M.Rola teoryi w estetyce // M.Gotaszewska. Estetyka w swiecie. T. 1. Kraków, 1985. S. 348.
[3] Інстытуцыянальна гэтая тэорыя адлюстравана ў анталогіі пад назвай "Culture and Art", выдадзенай у 1976 г. у ЗША.
[4] Цыт.па: Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: 2000. С. 25.
[5] Американская философия искусства: Основные концепции второй половины XX века. Пер. с англ. Бишкек. 1997. С. 20 – 21.
[6] Kennick W. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake ? // Mind. Vol.LVII. № 267. P. 319.
[7] Дэбрэй Р.Ж. Жыццё і смерць выявы // Культура. 1996. № 15. С. 10.
[8] Гл.падрабязней: Timothy Binkley.Piece: Contra Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol.XXXV. № 3 (Spring, 1977).
[9] Eaton Marcia Muelder. Art and Nonart. Cranbury.N.Y. 1983. P. 99 – 107.
[10] Прыкладна такое тлумачэнне мы сустракаем у сучасных энцыклапедыях. Гл. напрыклад: The World Book Encyclopedia. Volume 1. Chicago, London, Sydney, Toronto, 1994.
[11] Beardsley M. Aesthetic Definition of Art // M.Curtler (ed.)) What is Art ? New York, 1983. P. 21.
[12] Гл. падрабязней: Dickie G. Defining Art //American Philosophical Quarterly. Vol.6.№ 3 1969.
[13] Зельдмайр Г. Искусство и истина... С 124.
[14] Итон Маршия. Искусство и неискусство // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века. Екатеринбург. 1997. С. 282.

ДЫРЭКТАР, СЯБРА І КАЛЕГА

ДА 65-ГОДДЗЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

12 снежня 1977 г. у Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь (у той час – Дзяржаўны мастацкі музей БССР) прыйшоў новы дырэктар Юрый Аляксандравіч Карачун. Для музейных супрацоўнікаў ён не быў "чалавекам збоку". У 1969 – 1975 гадах загадваў аддзелам выяўленчага мастацтва і аховы помнікаў у Міністэрстве культуры БССР. Алена Аладава прыклала нямала намаганняў, каб на пасадзе дырэктара яе змяніў менавіта Карачун, і не памылілася. Ён арганічна ўліўся ў наш дружны калектыў, даверыўся кампетэнтнасці супрацоўнікаў, для якіх музей быў не проста месцам працы, але і родным домам.

Ірына ПАНЬШЫНА

Юрый Аляксандравіч уважліва пазнаёміўся са структурай музея, асноўнымі формамі яго работы, імкнуўся зразумець складаны механізм музейнага жыцця і ўспрыняць тонкасці музейнай этыкі. Ён працаваў дырэктарам амаль дзесяць гадоў, але аднойчы прызнаўся мне, што яму спатрэбілася пяць гадоў, каб ацаніць вялікую працу музейшчыкаў, высокі прафесіяналізм кожнага супрацоўніка.

"Гаспадарка" Карачуну дасталася няпростая. Будынак музея, пабудаваны як першая чарга ў 1950-я гады, яшчэ для Аладавай стаў "галаўным болем". Будаўніцтва другой чаргі музея зацягнулася на многія дзесяцігоддзі. Калекцыя музея ў 1957 г., калі асвойвалі новы дом на вуліцы Леніна, 20, налічвала 2886 экспанатаў, а ў 1977 г. павялічылася да 16283 адзінак захавання. У музеі не хапала месца для захоўвання экспанатаў, у 10 экспазіцыйных залах пастаяннай экспазіцыі немагчыма было паказаць усё лепшае.

Стан музея пагаршала яшчэ адна акалічнасць. Беларусь у тыя гады была адзінай у Савецкім Саюзе рэспублікай, якая не мела Дырэкцыі мастацкіх выставаў і яе функцыі выконваў музей. Для гэтай мэты ў 1959 г. быў створаны аддзел перасоўных выставаў. Мы практычна адказвалі за ўсю выставачную дзейнасць у рэспубліцы. У залах музея наладжваліся рэспубліканскія выставы, і некалькі разоў на год даводзілася здымаць пастаянную экспазіцыю. Акрамя твораў выяўленчага і прыкладнога мастацтва, якія набываліся самім музеем для калекцыі, у фонды паступалі ўсе работы беларускіх мастакоў, якія закупляліся Міністэрствам культуры. Музей трэсла. Нават з адкрыццём у кастрычніку 1973 г. Палаца мастацтваў на вуліцы Казлова ў Мінску стан не змяніўся – супрацоўнікі музея рабілі там выставы і рыхтавалі каталогі. Музей у год адкрываў 12 стацыянарных выставаў і больш за 100 перасоўных па рэспубліцы і за яе межамі, калі не лічыць працу з упакоўкай і транспарціроўкай твораў беларускіх мастакоў на ўсесаюзныя і замежныя выставы.

Юрый Аляксандравіч разумеў, што неабходна нейкім чынам упарадкаваць жыццё музея, павялічыць службы, вырашыць


Ю.Карачун на адкрыцці выставы твораў заслужанага дзеяча мастацтваў БССР Н.Воранава, прысвечанай 80-годдзю з дня яго нараджэння. 1996 г.

кадравыя пытанні, а галоўнае – пашырыць жыццёвую прастору. Нам часам здавалася, што ўсё рашаецца надзвычай марудна. Сёння, аналізуючы работу музея пры Карачуне, разумееш, што ён планамерна і паслядоўна, з перспектывай на многія гады, дабіваўся неабходных зменаў, імкнуўся вызваліць супрацоўнікаў ад непатрэбнай мітусні, стварыць творчую атмасферу ў калектыве і даць нам магчымасць займацца непасрэдна музейнай працай – навукова-даследчай, асветніцкай, захаваннем і рэстаўрацыяй.

Неабходнасць будаўніцтва другой чаргі стала для Карачуна першапачатковай задачай. Калекцыя музея штогод павялічвалася ад паступлення з рэспубліканскіх выставаў жывапісных палотнаў вялікіх памераў, напісаных па дамовах з Міністэрствам культуры на пэўную тэму. Месца для іх захавання станавілася ўсё меней. У 1985 г. асноўны фонд мастацкіх твораў музея складаў 17892 адзінак, а ў сярэдзіне гэтага ж года мы былі вымушаны закрыць пастаянную экспазіцыю беларускага

мастацтва 1940 – 1980-х гадоў і аддаць залы першага паверха пад фондасховішча.

Гэта рашэнне было сустрэта Беларускім саюзам мастакоў негатыўна. Для Карачуна пачаліся складаныя часы: яго імя і музей "скланялі" на ўсіх з'ездах, незадаволенасць выплюхвалася ў самых высокіх кабінетах. А што даводзілася выслухоўваць Карачуну ад сваіх калег-мастакоў, складана нават уявіць. Але ён мужна пераносіў папрокі. Справа зрушылася з мёртвай кропкі менавіта ў 1985 г. Як ні дзіўна, рашэнне музея аб закрыцці пастаяннай экспазіцыі мела і станоўчы эфект: кіраўніцтва выдзеліла сродкі на праектаванне, а ў сярэдзіне 1985 г. было вырашана і самае складанае пытанне – перададзены ўчастак зямлі пад будаўніцтва са зносам лабараторыі, якая належала сур'ёзнай арганізацыі. Праўда, мы ў той час не меркавалі, што рэалізацыя гэтых рашэнняў зацягнецца на доўгія восем гадоў і толькі тады на будпляцоўцы з'явіцца тэхніка.

Наступнай была задача арганізацыі Дырэкцыі мастацкіх выставаў пры Міністэрстве культуры БССР, у чым Карачун быў зацікаўлены і прымаў актыўны ўдзел. Такая структура была створана ў 1987 г. Аддзел перасоўных выставаў ліквідавалі, аб'ём выставаў для музея скараціўся ўдвая.

Паралельна ў музеі адбываліся і ўнутрыструктурныя змены. Да аддзелаў рускага і беларускага дарэвалюцыйнага, савецкага мастацтва і навукова-асветніцкай работы далучыліся ў 1980 г. аддзел старажытнабеларускага мастацтва, супрацоўнікі якога складалі генеральны каталог рухомых помнікаў старажытнага мастацтва, якія захоўваліся ва ўсіх храмах на тэрыторыі рэспублікі.

Быў створаны і аддзел рэстаўрацыі, у які ўвайшлі, акрамя рэстаўратараў па алейнаму жывапісу, спецыялісты станковай скульптуры, па тканінах, дэкаратыўна-прыкладному мастацтву. Аддзел увесь час павялічваўся, папаўняўся рэстаўратарамі больш вузкай спецыялізацыі – па народных тканінах, мэблі, металу, разьбе па дрэве і тэмпернаму жывапісу. Пры аддзеле быў таксама арганізаваны сектар фізіка-хімічных даследаванняў. У сярэдзіне 1989г. гарадскія ўлады перадалі музею былы жылы дом на вул.Кірава, 25, дзе размясціліся новыя службы і навуковыя аддзелы.

Аддзелу рэстаўрацыі патрабаваліся кадры рэстаўратараў, якіх у рэспубліцы нідзе не рыхтавалі. Па ініцыятыве Карачуна і са згоды Міністэрства культуры ў Мінскім мастацкім вучылішчы імя А.Глебава было створана аддзяленне рэстаўрацыі, дзе выкладаў загадчык нашай рэстаўрацыйнай майстэрні М.Ведзянееў. Юрый Аляксандравіч з цікаўнасцю назіраў за дзейнасцю Ведзянеева. Дастаткова сказаць, што выпускнікі гэтага аддзялення ў 1994 г. абаранялі дыпломы па рэстаўрацыйнай справе ў музеі, у вестыбюлі адкрылася выстава іх работ. Трое з сямі дыпломнікаў сталі супрацоўнікамі нашага музея.

Так паступова ў 1980-я гады былі створаны ўмовы для развіцця Нацыянальнага мастацкага музея ў наступныя дзесяцігоддзі.

Сёння, аналізуючы работу музея пры Карачуне, разумееш, што ён планамерна і паслядоўна, з перспектывай на многія гады, дабіваўся неабходных зменаў, імкнуўся вызваліць супрацоўнікаў ад непатрэбнай мітусні, стварыць творчую атмасферу ў калектыве і даць нам магчымасць займацца непасрэдна музейнай працай – навукова-даследчай, асветніцкай, захаваннем і рэстаўрацыяй.

Юрыдычна была вырашана галоўная задача – павелічэнне жыццёвай прасторы і будаўніцтва другой чаргі музея. Будаваць новы дом пачалі ў 1993 г., зноў прайшло дзесяць гадоў, а будоўля яшчэ не завершана.

1991 г. унёс істотныя змены ў жыццё рэспублікі, і гэта паўплывала і на жыццё музея. Найперш у фінансаванні – значна скараціўся бюджэт. Зніклі і турысты з усяго свету – падарожнічаць стала нятанна і небяспечна.

Неабходна было наладжваць сувязі з суайчыннікамі, прыцягваць у музей маладое пакаленне беларусаў. У пачатку студзеня 1994 г. у аддзеле навукова-асветніцкай працы павялічыўся штат і былі створаны сектары – музейнай педагогікі, навукова-метадычны, арганізацыйна-масавы і інфарматыкі.

Пасля адкрыцця ў Мінску пасольстваў і прадстаўніцтваў пашырыліся сувязі музея з краінамі Еўропы, Азіі, Амерыкі. У 1990 г. быў створаны аддзел замежнага мастацтва, які арганізоўваў выставы і праводзіў мерапрыемствы разам з замежнымі прадстаўніцтвамі.

Карачун заўжды знаходзіў магчымасці павялічваць штаты і павышаць іх кваліфікацыю. У 1977 г., калі Карачун толькі прыйшоў на дырэктарскую пасаду, у музеі было 25 навуковых супрацоўнікаў, у асноўным педагогі і філолагі. У 1997 г. ў музеі штат павялічыўся ўдвая, большая частка супрацоўнікаў мела спецыяльную мастацтвазнаўчую адукацыю, атрыманую ў ВНУ Масквы, Ленінграда, Кіева, Мінска.



Адкрыццё выставы Сюзаны Бауман (Швейцарыя). 1995 г.

У 1992 г. на другім паверсе музея былі арганізаваны тры пастаяннадзеючыя экспазіцыі – "Беларускае мастацтва XII – першай паловы XX стагоддзя", "Рускае мастацтва XVIII – пачатку XX стагоддзя", "Заходнееўрапейскае мастацтва XVI – пачатку XX стагоддзя". Значна павялічылася колькасць экспанатаў старажытнабеларускага мастацтва, больш поўна была прадстаўлена творчасць І.Хруцкага, А.Гараўскага, С.Жукоўскага, В.Бялыніцкага-Бірулі, Ю.Пэна, М.Філіповіча і ўпершыню былі ўключаны ў пастаянную экспазіцыю творы Я.Драздовіча.

Многія выставы экспанаваліся ў філіялах. У пачатку 1990-х з васьмі філіялаў музея актыўна працавалі пяць: Мазырская раённая карцінная галерэя ў вёсцы Гурына, Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах, Музей твораў В.Бялыніцкага-Бірулі ў Магілёве, архітэктурны комплекс XVI – XVIII стагоддзяў у вёсцы Гальшаны і палацава-паркавы комплекс XV – XX стагоддзяў у гарадскім пасёлку Мір.

Невялікі музей у вёсцы Гурына быў створаны мясцовымі ўладамі на грамадскіх пачатках ў 1976 г., у 1978-м перададзены Нацыянальнаму мастацкаму музею. А ў 1982 г. тут пасля неабходнага рамонту была адкрыта экспазіцыя твораў беларускіх мастакоў 1940 – 1970-х гадоў з фондаў. Спачатку многія мастакі былі незадаволены тым, што мы вывозілі іх работы "ў нейкую вёску", і неаднаразова звярталіся да Карачуна з патрабаваннямі вярнуць іх творы ў Мінск. Аднак, наведаўшы гэты музей на Мазыршчыне, гаварылі пра яго са здзіўленнем і захапленнем.

Загад аб арганізацыі Музея беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах мы атрымалі яшчэ пры Аладавай у 1977 г., але адкрылі яго ў 1979-м. Арганізаваць музей у Крыжагорскім касцёле побач са спартыўным комплексам па біятлону параіў Машэраў. Месцазнаходжанне Раўбічаў на турыстычным маршруце Мінск – Курган Славы – Хатынь прадыктавала і змест экспазіцыі: традыцыйныя віды народнага мастацтва беларусаў XIV – XIX стагоддзяў і работы сучасных народных майстроў. Ужо чвэрць стагоддзя музей прымае наведвальнікаў.

Адкрыць Музей В.Бялыніцкага-Бірулі ў Магілёве таксама ідэя Аладавай, яна знайшла выдатны будынак – помнік архітэктуры XVII ст. Адкрыўся музей у снежні 1982 г. Ён стаў для нас першым вопытам стварэння музея, прысвечанага творчасці аднаго мастака. На першым паверсе быў сабраны біяграфічны матэрыял з дакументаў і рэчаў, на другім – 100 пейзажаў мастака з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея ў храналагічнай паслядоўнасці: ад першых крокаў у мастацтве ў 1890-я гады да апошніх твораў савецкага часу.

Юрый Карачун скончыў Маскоўскі паліграфічны інстытут, таму ўсё, што датычыла графічнай часткі афармлення экспазіцыі, выконваў ён сам і рабіў гэта з выдумкай і задавальненнем. Так было ў Раўбічах, там ён распрацаваў характар эксплікацый, выгляд і форму этыкетак.

У 1988 г. дырэктар заняўся складанай працай – рэстаўрацыяй Мірскага замка і прыстасаваннем яго пад музей. Да гэтага рэстаўрацыя на самай справе заключалася ў тым, што час ад часу на працягу дзесяцігоддзяў замяняліся рыштаванні, а між тым помнік працягваў разбурацца. Карачун як мастак і грамадзянін не мог не ўмяшацца і ўзяўся за гэту работу. Несправядліва, што сёння, калі рэстаўрацыя Мірскага замка завяршаецца, у нашай прэсе не згадваецца імя чалавека, дзякуючы якому адраджаецца помнік.

У 1983 – 1989 гг. мы выратоўвалі яшчэ адзін помнік архітэктуры XVI – XVIII стагоддзяў – Францысканскі манастыр у Гальшанах. Будынак часткова ўпарадкавалі і ў 1989 г. адкрылі невялікую экспазіцыю і выставачную залу. На жаль, у 1990-я гады фінансаванне рэстаўрацыйных работ спынілася, але музей працягвае працаваць, арганізоўваць выставы, сустрэчы з мастакамі, семінары і канферэнцыі.

Было жаданне выратаваць і сядзібны дом Прушанскіх-Любанскіх у Лошыцы, калі ў 1986 г. музей атрымаў будынак на баланс і пачаў рэстаўрацыю з перспектывай стварэння экспазіцыі беларускага мастацтва канца XIX – пачатку XX ст.

Усе помнікі архітэктуры, прынятыя музеем у 1980-я гады для стварэння музейных экспазіцый, патрабавалі рамонту ці капітальнай рэстаўрацыі. У 1990-я гады са знікненнем фінансавання на ўсіх аб'ектах, акрамя Мірскага замка, на няпэўны час праца прыпынялася, было адкладзена і адкрыццё астатніх музеяў. Так адбылося і з сядзібай Ваньковічаў па вуліцы Інтэрнацыянальнай, 33 у Мінску. У 1984 г. мы атрымалі напаўразбураны будынак, які архітэктарам рэстаўрацыйных майстэрняў Міністэрства культуры давялося будаваць практычна нанова. Гэты працэс доўжыўся 13 гадоў, і яшчэ некалькі гадоў пайшло на прывядзенне ў належны стан электраправодкі, цепласетак і ўстаноўку ахоўнай сігналізацыі, пасля чаго мы мелі права прывезці ў дом унікальныя творы мастацтва. Музей "Дом Ваньковічаў. Культура і мастацтва першай паловы XIX ст". функцыянуе ўжо некалькі гадоў. Але Юрый Аляксандравіч так і не пабачыў яго адкрыцця, хаця ў працэсе падрыхтоўкі прымаў жывы ўдзел і быў гатовы афармляць вітрыны з фотаздымкамі і архіўнымі дакументамі. На жаль, не паспеў...

Восьмым па ліку філіялам стаў Мемарыяльны музей-майстэрня народнага мастака СССР, Героя Сацыялістычнай Працы Заіра Азгура, адкрыты ў яго майстэрні ў Мінску па ўказу Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь 4 мая 1995 г.

Такім чынам, пры Карачуне Нацыянальны мастацкі музей стаў мацнейшым музейным аб'яднаннем з вялікай колькасцю філіялаў. Паступова музей станавіўся і цэнтрам мастацкага жыцця. Інтарэсы Карачуна не абмяжоўваліся рамкамі музея. Па ініцыятыве дырэктара ў снежні 1987 г. у Доме культуры Зембіна музеем была арганізавана зала Надзеі Лежэ, дзе захоўвалася мазаіка мастачкі, падараваная падчас аднаго з яе прыездаў на радзіму.

У 1992 г. праца Юрыя Карачуна была высока ацэнена кіраўніцтвам рэспублікі: 10 лютага яму было прысвоена званне заслужанага дзеяча мастацтваў. У ліпені гэтага ж года калегі-музейшчыкі выбралі яго старшынёй Нацыянальнага камітэта па справах музеяў у рэспубліцы пры Міжнароднай арганізацыі музеяў ICOM. 30 лістапада 1993 г. музей атрымаў статус Нацыянальнага.

На Юрыю Карачуну ляжалі яшчэ прадстаўнічыя абавязкі – прымаць гасцей, адкрываць выставы і канцэрты айчынных і замежных выканаўцаў, якія сталі рэгулярнымі ў музеі. Частымі гасцямі музея былі пісьменнікі, архітэктары, музыканты, артысты, мастакі, нашы калегі-музейшчыкі. Кожнае адкрыццё выставы станавілася святам.

Былі і будні: рамонт будынка, праблемы з яго аховай, меры па супрацьпажарнай бяспецы, пастаянны фінансавы дэфіцыт. Усё гэта аднімала сілы і здароўе. Але была і асаблівая атмасфера творчай працы цэлага калектыву, ад якой мы ўсе атрымлівалі задавальненне. Адносіны Юрыя Аляксандравіча з калегамі будаваліся на ўзаемнай павазе і ўважлівых адносінах з супрацоўнікамі, незалежна ад іх пасады.

У нас увайшло ў звычку пры падрыхтоўцы новай экспазіцыі альбо чарговай выставы запрашаць дырэктара паглядзець у працэсе выставачны рад і параіцца з ім. Не памятаю ніводнага выпадку, каб дырэктар, чалавек вельмі заняты, сказаў, што ў яго няма часу. Карачун пакідаў справы і ішоў на экспазіцыю. Супрацоўнікі, іх праца былі для яго вельмі важнымі. Пры гэтым Карачун быў дастаткова патрабавальны, аднак ніколі не дазваляў сабе "распякаць" вінаватага ў прысутнасці іншых супрацоўнікаў.

1997 г. быў складаным, як і папярэднія. Будаўніцтва другой чаргі знаходзілася на мяжы зрыву, рэстаўрацыя ў Гальшанах, Міры і Лошыцы зацягвалася з-за адсутнасці грошай, неабходны быў рамонт і ў тых філіялах, якія ўжо функцыяніравалі. 30 красавіка Карачун трапіў у рэанімацыю з сардэчным прыступам. Паступова яго здароўе наладжвалася, 28 мая ён завітаў у музей. У той дзень у музеі адбывалася прэс-канферэнцыя перад адкрыццём выставы Марка Шагала, якая прыбыла напярэдадні з Францыі. Але Карачуна накіравалі ў санаторый, і выставу Шагала мы прэзентавалі без яго. 11 чэрвеня раніцой яго не стала.

Юрый Аляксандравіч Карачун быў для нас не проста дырэктарам, гэта быў таварыш, калега, пры ім захаваўся створаны яшчэ Аленай Аладавай калектыў аднадумцаў. Новы час і ўмовы далейшай працы дыктавалі свае законы. Для музея насталі іншыя часы.

Фота з архіва НММ РБ.

выяўленчае мастацтва | МАСТАЦТВА 9/2004

ЛЕТАПІС УЛАДЗІМІРА СТАЛЬМАШОНКА


Партрэт народнага паэта Беларусі Я. Коласа. Тэмпера. 1967.

Аловак, фламастэр і пяро – неад'емныя спадарожнікі Стальмашонка. Яны фіксуюць убачанае з акна машыны, з борта цеплахода, у час прагулак, рабочых пасяджэнняў, афіцыйных прыёмаў. Кіпы дарожных блакнотаў нароўні з вялікім фальклорным матэрыялам яшчэ чакаюць свайго даследчыка.

Ірына НАЗІМАВА

Беларусь багатая на таленавітых сыноў і дачок. Уславіць іх у вершах і прозе, прысвяціць ім музычныя творы, увасобіць у мастацкіх вобразах – адна з высакародных задач дзеячаў нацыянальнай культуры. З іх дапамогай народ далучаецца да духоўнай спадчыны продкаў, узбагачаецца новымі ведамі, прасякаючыся гонарам за сваю Радзіму.

У творах Уладзіміра Іванавіча Стальмашонка, народнага мастака, дамінуе чалавек. Асабліва вядомы ў рэспубліцы і за яе межамі партрэт класіка беларускай паэзіі Якуба Коласа.

Партрэт гэты – не першы. Стальмашонак быў асабіста знаёмы з сям'ёй Міцкевічаў і пісаў Канстанціна Міхайлавіча яшчэ студэнтам. Пазней, пасля асэнсавання творчага і грамадскага маштабу дзейнасці свайго вялікага суайчынніка, Уладзімір Іванавіч стварыў яшчэ два партрэты. Адзін з іх (1967 года) стаў хрэстаматыйным і дагэтуль з'яўляецца "візітнай карткай" мастака. Ён пазбаўлены бытавых падрабязнасцей. Стальмашонак выкарыстоўвае мову сімвалаў: Якуб Колас паўстае як мысліцель, сын роднай зямлі. Дарога за спінай песняра – гэта шлях беларускага народа, якім ішлі і продкі мастака.

Карані генеалагічнага дрэва Стальмашонкаў – у былой Магілёўскай губерні. Вёска Хімное Асіповіцкага раёна – радзіма бацькі Уладзіміра Іванавіча, Івана Майсеевіча, вядомага хірурга.

Уладзімір Стальмашонак нарадзіўся 6 лютага 1928 г., калі бацькі яго вучыліся на рабфаку. Сына яны часта адпраўлялі ў вёску да дзеда Майсея. Рубленыя хаты, свежы пах сена і габляваных дошак заўсёды выклікаюць у мастака яркія ўспаміны дзяцінства*.

Уладзімір рана пачаў маляваць. У дзесяць гадоў ён стаў наведваць вячэрнюю школу, дзе выкладаў М.А.Керзін. Затым вучыўся ў гуртку выяўленчага мастацтва мінскага Палаца піянераў у выдатнага педагога-выхавальніка С.П.Каткова. Бацькі не падтрымлівалі захаплення сына. У 1945 г., пасля вяртання з эвакуацыі ў разбураны Мінск, Стальмашонак паступіў на будаўнічы факультэт Беларускага політэхнічнага інстытута. Аднак праз год факультэт быў расфарміраваны, і юнак ажыццявіў сваю мару – паехаў у Ленінград, каб стаць мастаком. Год вучыўся ў Вышэйшай мастацка-прамысловай вучэльні імя В.І.Мухінай (былой Штыгліца) на факультэце мастацкай апрацоўкі дрэва, пасля перайшоў на другі курс мастацкай вучэльні імя У.А.Сярова (былой Таўрычаскай). Факультэт сцэнаграфіі Стальмашонак скончыў з чырвоным дыпломам. Поспехам у вучобе садзейнічала праца дэкаратарам у тэатрах Ленінграда пад кіраўніцтвам вядомых мастакоў (К.Б.Кустодзіева і інш.). Затым – шэсць гадоў навучання на жывапісным факультэце інстытута імя І.Я.Рэпіна пры Акадэміі мастацтваў СССР. Сакурснікамі Стальмашонка былі А.А.Ерамееў, які пасля стаў рэктарам Акадэміі, І.С.Глазуноў, які ўзначальвае цяпер Расійскую акадэмію мастацтваў у Маскве. З выкладчыкамі інстытута А.Д.Зайцавым і І.П.Сцяпашкіным у Стальмашонка ўсталяваліся цёплыя, амаль сваяцкія адносіны. Прыезды прафесара Б.У.Іагансона, які тры гады вёў майстэрню, заўсёды ўспрымаліся студэнтамі як свята.

Ці не палову вучэбнага часу Стальмашонак аддаваў грамадскай дзейнасці, займаўся ёю з захапленнем да глыбокага пенсійнага ўзросту. Дыпломную карціну "Маладыя будаўнікі Мінска" Уладзімір Іванавіч пісаў на падставе велізарнага падрыхтоўчага матэрыялу, сабранага ў родным горадзе, дзе ў гэты час узводзіўся новы будынак цырка. Пасля абароны дыплома Стальмашонак вярнуўся ў Беларусь.

З 1957 г. пачаўся творчы шлях маладога мастака. Ён быў запрошаны на выкладчыцкую працу ў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут у майстэрню выдатнага майстры пейзажнага жывапісу В.К.Цвіркі. Першы выпуск гэтай майстэрні адбыўся праз два гады. Адсюль выйшлі вядомыя цяпер беларускія мастакі А.Анікейчык, В.Грамыка, Л.Шчамялёў, І.Рэй, М.Залозны і інш.

Грунтоўная акадэмічная адукацыя, якая заклала асновы прафесійнага майстэрства Стальмашонка, на шмат гадоў вызначыла ягоную паспяховую выкладчыцкую дзейнасць у БДТМІ (цяпер Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў), а затым (да 2000 г.) – у мастацкім ліцэі пры акадэміі.

У выставах Уладзімір Іванавіч пачаў прымаць удзел з сярэдзіны 1950-х гадоў. Жыццёвая энергія і няўтольная прага навізны абумовілі дыяпазон ягонай творчасці: сцэнаграфія, дэкаратыўна-афарміцельскае мастацтва, графіка, станковы і манументальны жывапіс.

З усіх жанраў выяўленчага мастацтва Стальмашонак аддае перавагу партрэту. І гэта – нядзіўна. Чалавек адкрытай душы, добразычлівы і бескарыслівы, ён любіць людзей і ўмее знаходзіць агульную мову з кожным, незалежна ад узросту і прафесіі суразмоўцы. Больш за ўсё мастака цікавяць людзі, што захоплены сваёй справай. Уменне заўважыць асаблівасці характараў, мімікі, жэстаў, поз дапамагае яму надаць шматлікім графічным партрэтам жыццёвасць і непаўторнасць. У некаторых з іх прысутнічаюць рысы гратэску. Тым не менш мадэлі заўсёды пазнавальныя. На заводах і палявых станах, у тундры і ў гарах Каўказа, у далёкім замежжы і сярод сяброў знаходзіць ён герояў сваіх твораў.

Жывапісныя партрэты Стальмашонка стылістычна неаднародныя. Пачаўшы свой творчы шлях у канцы 1950-х гадоў, ён быў у ліку тых маладых мастакоў, якія прынеслі з сабою дух эксперыментатарства, пошук выяўленчых сродкаў, змену агульнапрынятых поглядаў на гісторыю і сучаснасць.

У першыя гады пасля заканчэння інстытута Стальмашонак пісаў у традыцыйнай рэалістычнай манеры. Так напісаны прыжыццёвыя партрэты маці і бацькі (у пасмяротным партрэце бацькі 1976 г. постаць амаль бесцялесная).

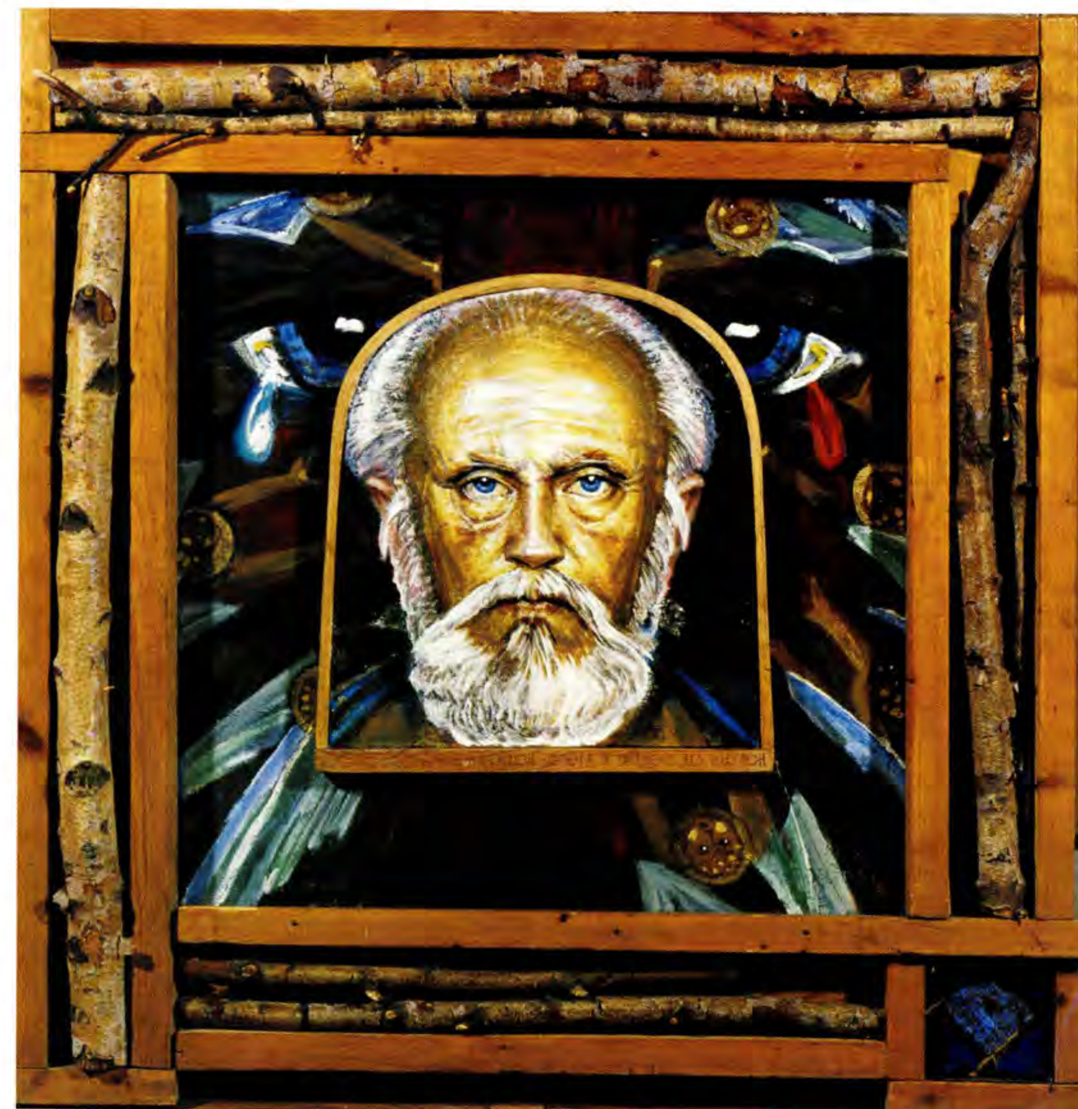
Праца на архітэктурных аб'ектах у тэхніках сграфіта і вітража наклала адбітак на почырк жывапісца. Створаныя ім вобразы набываюць усё большую манументальнасць ("Сыны Радзімы" (1970), "Фізікі" (1974), "Партрэт К.П.Арлоўскага" (1975), "Партрэт П.І.Альсміка" (1969)). Прастора і формы становяцца больш плоскімі, а контуры – падкрэсленымі. Гэтыя рысы, а таксама арнаментальныя матывы і закадзіраваныя тэксты, уключаныя ў кампазіцыі, надаюць некаторым карцінам характар плаката ці дэкаратыўнага пано ("Слова аб Беларусі").

Да ліку прыёмаў, якія нярэдка выкарыстоўвае жывапісец, можна аднесці "мазаічны" фон шэрагу партрэтаў. Прастора палатна складзена з прадметаў, якія раскрываюць свет пачуццяў і інтарэсаў мадэлі. Пры гэтым асноўны персанаж амаль растае ў прадметным асяроддзі, становіцца яго неад'емнай часткай ("Юбілей", 1992).

Новыя пластычныя сродкі мастак шукае ў спалучэнні розных матэрыялаў, у сумяшчэнні жывапісу з разьбой па дрэве ці аплікацыяй. Рамы для партрэтаў Я.Коласа, К.Арлоўскага, С.Прытыцкага, В.Мініч, аўтапартрэта 1993 г., мужчынскага партрэта "Зона" (1996), для карціны "Сонечны камень" (1990) уключаны ў тэматычную задуму.

У лепшых жывапісных партрэтах Уладзімір Іванавіч удала спалучае абагульненасць і ўмоўнасць форм з эмацыянальным напружаннем, з адчуваннем духоўнай моцы чалавека.

Роздумам аб каранях прафесійнага мастацтва і праблеме нацыянальнай формы тлумачыцца руплівае вывучэнне Стальмашонкам беларускай народнай творчасці: своеасаблівасці колеравага


Аўтапартрэт. Тэмпера. 1993.

* Карціна "Успаміны" і партрэты бліжэйшых сваякоў склалі экспазіцыю юбілейнай выставы 1998 г. пад назваю "Радня".

строю беларускіх тканін і вышывак, сімволікі і рытмікі беларускага арнаменту з ягонай перавагаю белага колеру над чырвоным і чорным. Многія карціны і вітражы жывапісца выкананы менавіта ў гэтай каларыстычнай гаме (такія, напрыклад, як партрэты народнага артыста Р.Р.Шырмы і М.Багдановіча, вітражы для Музея Янкі Купалы і мінскага Дома мод).



Партрэт журналіста Уладзіміра Хацяноўскага. Папера таніраваная, пастэль. 1993.

Праца Стальмашонка над манументальнымі аб'ектамі пачалася ў 1960-я гады, калі, абраны старшынёй Саюза мастакоў Беларусі, ён выкарыстоўваў свае арганізатарскія здольнасці для стварэння ў БДТМІ прыкладнога аддзялення. Для гэтай мэты з Кішынёва быў запрошаны манументаліст Г.Х.Вашчанка, а з Львова – А.М.Кішчанка, кераміст М.В.Бяляеў, мастакі па тканінах А.П.Бельцюкова і І.Утарушын.

Першымі манументальнымі працамі Уладзіміра Іванавіча, выкананымі ў сааўтарстве з Гаўрылам Вашчанкам, былі дэкаратыўныя пано ў тэхніцы сграфіта ў актавай зале Мінскага тэхналагічнага інстытута і на фасадзе Палаца культуры камвольнага камбіната (1962 – 1964), а таксама – вітраж і роспіс у Палацы піянераў (1963).

У наступныя гады ён стварае роспіс у салігорскім Палацы хімікаў (1972), два дэкаратыўныя пано ў тэхніцы сграфіта і вітраж ў санаторыі "Беларусь" (Місхор, 1973), вітражы ў Доме літаратараў (1976) і ў рэстаране "Мінск" (Патсдам, ГДР, 1977). Апошняя праца адзначана Ганаровай граматай і медалём мэрыі Патсдама. У сааўтарстве з В.Ц.Даўгалам Стальмашонак аформіў станцыі Мінскага метрапалітэна "Плошча Перамогі" і "Маскоўская". За два пано, якія выкананы ў тэхніцы фларэнтыйскай мазаікі, Уладзімір Іванавіч быў узнагароджаны Ганаровай граматай Саюза архітэктараў СССР і ордэнам "Знак Пашаны".

Актыўная дзейнасць па прапагандзе нацыянальнага мастацтва ў Днях беларускай культуры ў братніх рэспубліках, а таксама ў Балгарыі, Германіі, Італіі была адзначана шматлікімі граматамі і імянным медалём у Рэджа Калабрыі (1973). У час паездкі з персанальнай выставай у ЗША Стальмашонку было прысвоена званне Ганаровага грамадзяніна горада Трэнтан (штат Нью-Джэрсі, 1989).

Новы перыяд творчасці Стальмашонка амаль поўнасцю быў прысвечаны вывучэнню гісторыі і культуры Беларусі. Патрыятычнае імкненне запоўніць прабелы ў гістарыяграфіі роднага краю, вярнуць народу страчаныя духоўныя каштоўнасці, аднавіць у яго памяці імёны і вобразы неардынарных людзей паспрыяла з'яўленню некалькіх серый графічных і жывапісных твораў.

На падставе матэрыялаў, якія захаваліся ў архівах, для Фонду імя Ф.Скарыны была створана серыя графічных партрэтаў дзеячаў Інбелкульта. Вывучэнне творчай біяграфіі Адама Міцкевіча паклала пачатак серыям пад назвамі "Музы Міцкевіча" і "Крыж Міцкевіча". Паездкі ў Нясвіж, вядомы некалі як "маленькі Парыж", і авеяны паданнямі замак Радзівілаў з шыкоўнымі паркамі і тэатрам на вале абудзілі фантазію мастака і натхнілі яго на стварэнне дзесяткаў карцін і малюнкаў.

70-гадовы юбілей Стальмашонка быў адзначаны выставай, прысвечанай 775-годдзю Нясвіжа. У лютым 1998 г. у Нацыянальным мастацкім музеі РБ экспанаваліся 35 жывапісных партрэтаў "некаранаваных каралёў Літвы і Беларусі", як называлі іх сучаснікі. Асаблівую ўвагу мастак надаў вобразу выдатнага кампазітара Антонія Радзівіла, які быў знаёмы з Гётэ і за 20 гадоў да Гуно напісаў оперу "Фауст" на лібрэта самога паэта. Талент музыканта высока шанаваў Ферэнц Ліст. Увайшоў у гісторыю і Мацей Радзівіл, што напісаў лібрэта да першай беларускай оперы "Агатка" (музыка Яна Голанда). Мікалай Радзівіл Чорны, Радзівіл Сіротка, Сафія Радзівіл Слуцкая і іншыя праславіліся як асветнікі. Фотаальбом Радзівілаў канца XIX – пачатку XX стагоддзя дапамог мастаку стварыць серыю замалёвак інтэр'ераў замка, якія былі амаль непазнавальна зменены за наступныя дзесяцігоддзі рабаваннаў, перабудоваў і рэстаўрацый. Гэтыя тонкія, выкшталцона выкананыя пяром малюнкі, як і ўсе свае графічныя работы, Стальмашонак лічыць другараднымі, хоць з ягоным меркаваннем можна паспрачацца.

Адным з самых прываблівых бакоў творчасці мастака з'яўляюцца акварэлі, малюнкі і накіды, якія сталі вынікам шматлікіх



Вайшунд. ДВП, тэмпера. 1998.



Арарат. Акварэль. 1970.

творчых і турыстычных падарожжаў па роднай Беларусі, бязмежнай тэрыторыі былога Савецкага Саюза, гарадах Еўропы і Амерыкі. У віртуозных замалёўках вулічных сцэн (часта гумарыстычных), акварэльных пейзажах і эцюдах, напісаных у адзін сеанс, раскрываецца вострая назіральнасць жывапісца, лёгкасць, упэўненасць і тэмпераментнасць выканання, майстэрства ў выкарыстанні розных тэхнік і творчых манер.

Алавак, фламастэр і пяро – неад'емныя спадарожнікі Стальмашонка. Яны фіксуюць убачанае з акна машыны, з борта цеплахода, у час прагулак, рабочых пасяджэнняў, афіцыйных прыёмаў. Кіпы дарожных блакнотаў нароўні з вялікім фальклорным матэрыялам яшчэ чакаюць свайго даследчыка.

За апошнія два гады мастак стварыў жывапісную серыю з 24 партрэтаў ганаровых грамадзян горада Мінска. Выявы некаторых з іх павялічаны з фатаграфій памерам у марку. Мяркуецца размясціць іх у зале пасяджэнняў гарадской ратушы Мінска, аднаўленай на месцы той, што была знішчана яшчэ да рэвалюцыі.

Сацыяльная накіраванасць дзейнасці Стальмашонка відавочная. Дзякуючы ягонай энергіі і настойлівасці калісьці быў атрыманы для Саюза мастакоў будынак на Цэнтральнай плошчы, распачата будаўніцтва дома на вуліцы Сурганава і Палаца мастацтваў па вуліцы Казлова. У 1988 – 1989 гадах, калі Уладзімір Іванавіч быў старшынёй камісіі СМБ па эстэтычнаму выхаванню моладзі, ён дамогся стварэння Цэнтра эстэтычнага выхавання ў будынку на праспекце Ф.Скарыны побач з цыркам. Цэнтр перастаў функцыяніраваць неўзабаве пасля абрання Стальмашонка дэпутатам Вярхоўнага Савета СССР. У апошні год існавання Савецкага Саюза Уладзімір Іванавіч узначальваў Камітэт Вярхоўнага Савета СССР па культуры. За гэты час быў распрацаваны Закон аб культуры. У маштабах усёй краіны яго не паспелі прыняць з-за распаду дзяржавы, але ў Беларусі ён быў прыняты Вярхоўным Саветам у 1990 г. Паводле гэтага закону, з бюджэту краіны на культуру павінна адлічвацца не менш за 3 працэнты. На жаль, закон не працуе.

За апошняе дзесяцігоддзе XX стагоддзя Стальмашонак паспеў стаць адным з заснавальнікаў Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта, турыстычнай фірмы "Рэлата", рэстаўрацыйных курсаў Н-ДЦ "Інжынірынг", створаных пад патранажам Мітрапаліта Філарэта, быў у ліку распрацоўшчыкаў турпраекта "Замір'е" і г.д. Ён запекаваны лёсам дома М.Багдановіча каля Траецкага прадмесця; прапанаваў усталяваць памятны знак на месцы геаграфічнага цэнтра Еўропы ў Беларусі; па просьбе бульбаводаў рэспублікі хадайнічаў аб стварэнні помніка беларускай бульбе; раіў ксяндзу Нясвіжскага касцёла аформіць партрэтамі крыпту з саркафагамі Радзівілаў і нават стварыў для гэтай мэты партрэт Сіроткі, падараваўшы яго касцёлу (увогуле, большую частку сваіх работ Стальмашонак трацыйна дорыць розным арганізацыям і прыватным асобам).

Здаецца, у яго галаве ідэі фантануюць, і мастак шчодра дзеліцца імі з навакольнымі, нярэдка падпарадкоўвае асабістыя інтарэсы грамадскім. І хаця ў нашы дні актыўная грамадзянская пазіцыя, магчыма, выглядае анахранізмам, менавіта ў ёй адметная рыса Уладзіміра Стальмашонка – мастака і чалавека.

Пераклад з рускай мовы.
Фота Г. Ліхтаровіча.

ІЛЮЗІЯ ЧАСУ

З 12 па 31 кастрычніка 2004 г. у музеі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў адбудзецца Чацвёрты міжнародны тэматычны выставачны праект Інстытута імя Гётэ ў Мінску "Ілюзія часу".

М. Баразна. Ілюзія. Фота. 2004.



выяўленчае мастацтва | МАСТАЦТВА 9/2004

Кацярына КЕНІГСБЕРГ

Першы міжнародны тэматычны выставачны праект "Тэксты" (графіка, фатаграфія, жывапіс, інсталяцыя, відэо), які з поспехам быў прадстаўлены ў Беларусі і ў Германіі, быў арганізаваны ў 1997 г. разам з Беларускай дзяржаўнай акадэміяй мастацтваў і Культурфорумам Райнэ. Арганізатарамі Другога міжнароднага тэматычнага выставачнага праекта "Ілюзія адлегласцяў" (фота і відэо) былі, акрамя Інстытута імя Гётэ ў Мінску, Пасольства Францыі ў Рэспубліцы Беларусь і Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Трэці міжнародны тэматычны выставачны праект "Вокны аднаго горада" (графіка) у 2001 – 2002 гадах быў паспяхова прадстаўлены практычна ва ўсіх буйных гарадах Беларусі, суарганізатарамі праекта сталі Польскі інстытут ў Мінску і Музей сучаснага выяўленчага мастацтва.

"Ілюзія часу" з'яўляецца своеасаблівым працягам праекта "Ілюзія адлегласцяў", тры мастакі – М.Баразна, Б.Канопка, Ц.Ульрыхс – з'яўляюцца ўдзельнікамі абодвух праектаў. Для ўдзелу мастакі не адбіраліся, а мэтанакіравана запрашаліся. Арганізатарамі "Ілюзіі часу" з'яўляюцца Інстытут імя Гётэ ў Мінску, Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў і Пасольства Францыі ў Рэспубліцы Беларусь.

Чацвёрты міжнародны тэматычны выставачны праект "Ілюзія часу" стане адным з вынікаў плённага супрацоўніцтва нямецкіх, беларускіх і французскіх мастакоў, што дае надзею на далейшае пашырэнне творчых кантактаў, узаемаразуменне і прагрэс.

Інстытут імя Гётэ ў Мінску выказвае падзяку спонсару – авіякампаніі "Люфтганза", а таксама Магілёўскаму абласному мастацкаму музею імя П.Масленікава, дзе выстава "Ілюзія часу" адбудзецца 3 – 28 лістапада 2004 г., Гомельскай мастацкай галерэі Г.Вашчанкі, дзе выстава будзе працаваць 1 – 29 снежня 2004 г.

У праекце "Ілюзія часу" ўдзельнічаюць беларускія мастакі Міхал Баразна, Вольга Сазыкіна, Юрый Алісевіч, нямецкія – Цім Ульрыхс, Удо Шэль, з боку Францыі – Багдан Канопка.

Сучаснае мастацтва развіваецца як адзіная з'ява. Як ніколі раней, назіраецца цесны ўзаемаўплыў мастацкіх школ, накірункаў, эстэтычных канцэпцый. У мэтах праекта – спалучэнне традыцыйных і эксперыментальных тэхналогій, пластычных поглядаў. Усё гэта важна для разумення рэальнага міжнароднага мастацтва, а не яго ідэалістычнай мадэлі, для генерацыі новых дзейсных ідэй на ўзроўні канцэптуальнага мыслення. Дзеячы мастацтва тонка адчуваюць дынаміку часу, вектары грамадскіх трансфармацый, і акцыі такога кшталту даюць магчымасць не толькі крытыкам мастацтва шырока разгледзець абагульнены зрэз сённяшняга дня, параметры ўспрымання яго прасторы і часавага падтэксту. Удзел у экспазіцыі стане для аўтараў магчымасцю паказаць не проста свой мастацкі погляд, але і выявіць сябе ў распрацоўцы варыянтаў мастацкай інтэрнацыянальнай канцэпцыі, дзе ёсць месца прадстаўнікам усталяваных метадалогій сучаснага мастацтва і тым, хто толькі фарміруе новыя погляды на навакольны свет.

Кожны з удзельнікаў выставы па-свойму адметны і знакаміты, нягледзячы на ўзрост, набыты вопыт, колькасць створаных прац.

Юрый Алісевіч – малады графік, мастак кнігі. Прымаў удзел у шматлікіх міжнародных выставах, у тым ліку ў Біенале еўрапейскай ілюстрацыі ў Японіі (2001), выставе "Сучасныя мастакі Беларусі" ў Парыжы (2002). Уладальнік шматлікіх дыпломаў конкурсу "Мастак і кніга" (1997, 1999, 2000, 2001 – Гран-пры, 2003).

Алісевіч "спыняе імгненне" падчас пераносу на паперу сцэн з жыцця, размоваў, пораў года, характараў. Вобразы мастака адрозніваюцца выразным псіхалагізмам, далікатнасцю і гармоніяй колеравых спалучэнняў, казачнасцю і метафарычнасцю пластычнай мовы. Маштабнае бачанне агульнай структуры кампазіцыі, упэўненая прамалёўка тонкіх ліній – характэрныя рысы твораў Алісевіча. Мастак шчыра перадае ўспаміны свайго дзяцінства, назіранні і развагі, таму яго працы такія прыцягальныя. Але адначасова яны пакідаюць ураджанне тэатралізаванасці, надуманасці дзеяння. У яго творах паўстае шэраг твараў, жэстаў, нявыказаных слоў, рэальныя карцінкі дзяцінства, зразумелыя і блізкія кожнаму гледачу, але адначасова нерэальна далёкія, недасягальныя, як мроі і фантазіі. Малармэ сцвярджаў, што свет існуе, каб увайсці ў кнігу. Калі перайначыць яго выраз, можна сказаць, што свет існуе, каб знайсці ўвасабленне ў працах мастака.

Міхал Баразна – фотамастак, мастак кнігі, кандыдат мастацтвазнаўства, прарэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў па навукова-творчай працы. Лаўрэат Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь за 2001 год у намінацыі "Мастацкая крытыка і мастацтвазнаўства" за высокія дасягненні ў галіне мастацтва, публікацыю кнігі "Беларуская кніжная графіка 1960 – 1990-х гадоў". У яго шмат тытулаў, абавязкаў, працы і вельмі мала вольнага часу. Размова перарываецца тэлефоннымі званкамі і бясконцым патокам наведвальнікаў. Прапанаваны тэкст – фрагменты размоў, сустрэч, абмеркаванняў, якія вяліся з самага пачатку працы над праектам "Ілюзія часу":

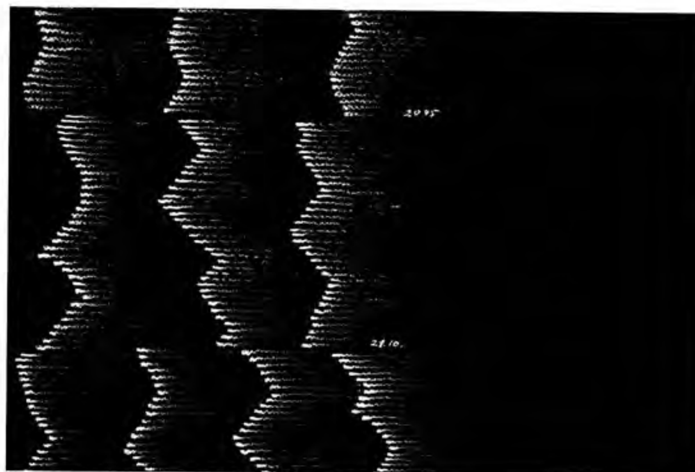
– Яшчэ на "Тэкстах" (Першы міжнародны тэматычны выставачны праект "Тэксты", 1997 – 1998) ты вывеў формулу поспеху беларускага мастацтва: "Паколькі мы жывём у шчаслівай краіне, дык і мастакі ў нас сапраўдныя".

– Вядома, я не сумняваюся, што Шэкспір нарадзіўся недзе тут. Быў бы ў нас пасярод Беларусі Эверэст, беларусы ўсе б на ім сядзелі. А ўвогуле, думкі, як і словы, ніякай вартасці не маюць.

– Ты называеш сябе "апошнім рэалістам" і лічыш, што для цябе характэрна тэндэнцыя да экстрэмальнасці ў творчасці. А мне здаецца, што твае моцныя бакі – гэта, перш за ўсё, іронія і інтуіцыя, заснаваная на ведах.

– Інтуіцыю трэба ўвесь час трэніраваць. Іншы раз намагаешся, а трэба што-небудзь банальнае, трывіяльнае. Для мяне фотаапарат – не ікона, не сродак заробку, гэта проста інструмент. Аднак калі-нікалі ў мяне ёсць дастаткова вольнага часу, каб падумаць пра спецыфіку праектнай фатаграфіі, а рэальная – гэта тое, што я здымаю. Убачыў – сфатаграфаваў. Я не буду шукаць таго, чаго няма.


Ю. Алісевіч. Рэпартаж. Папера, аловак. 2004. (фрагмент)


В. Сазыкіна. Міміка лёгкіх. Графіка. 1997.

— І ілюзію часу таксама?

— Адлюстраванне часу — ілюзія, а ілюзію часу ніхто не адлюстроўваў. Адлюстроўвалі гадзіннік — яўрэйскія мастакі, напрыклад, гэта іх любімая тэма. Час мае непрыемную рысу — цікаць. Гэтае ціканне і ёсць пачатак. Пацікала і прайшло, кажуць — было. Магчыма, час увогуле яшчэ не настаў. Мы знаходзімся ў ілюзіі. Трэба прасцей бачыць, а гэта вельмі складана.

Мастак, калі скончыць працу, перажывае творчы крызіс. А магчыма, і не. Адчуванне душэўнай пустэчы ўзнікае час ад часу ва ўсялякага чалавека. Аднак толькі мастак заўсёды плаціць за ўсё валютай асабістага жыцця: за творчасць, за шчасце, за каханне, за захапленні...

Але ёсць асаблівае шчасце творцы, невыказнае шчасце стварэння бясконцага жыцця ў асабістым сусвеце...

Багдан Канопка — фотамастак, карэспандэнт мастацкага часопіса "Фармат". Адзін з заснавальнікаў руху, які пазней быў названы "элементарная фатаграфія". У 1985 — 1986 гадах — кіраўнік Вроцлаўскай галерэі "POST SCRIPTUM". З 1989 года жыве ў Парыжы. Уладальнік шматлікіх прэмій і ўзнагарод, у тым ліку Гран-пры Еўрапейскага конкурсу фатаграфіі (Grand Prix de la Ville de Vevey, 1998).

Міхал Баразна аб Багдану Канопку: "*Зусім невялікія чорна-белыя фатаграфіі ў стане адлюстраваць багаты ўнутраны свет мастака. Творы Багдана Канопкі адзначаны цягай да маштабных абагульненняў пачуццяў і думак. Адметная якасць прац аўтара — абуджаць у гледачах часавы рэзананс. Натолены ўражаннямі ад навакольнай рэчаіснасці і ад іншых відаў мастацтваў — архітэктуры, літаратуры, жывапісу і музыкі, — талент мастака раскрываецца кожнаму гледачу ў залежнасці ад яго асабістага вопыту, этычнай пазіцыі і арсенала асацыяцый.*

Фатаграфія — гэта імкненне ўбачыць і адбіць свет у часе, захаваць яго ў памяці. Час у мастацтве Багдана Канопкі — асаблівы від мастацкага асэнсавання свету. Праблематыка мастацкага часу і ведаў пра яго дастаткова шырокая. Свае слова пра гэта паняцце паспелі сказаць крытыкі, мастацтвазнаўцы, філосафы і гісторыкі. Вопыт Багдана Канопкі апошніх гадоў выразна адлюстроўвае яго разуменне мастацкага часу і часу культуры. Працы Канопкі выкананы бездакорна тэхнічна і па кампазіцыйнай завершанасці — і пры гэтым застаюцца простымі па форме. Глыбокі змест і сэнс фатаграфій мастака заключаецца ў распазнанні індывідуальных прыкмет зыходзячага часу. Калі ставіць на мэту аналіз таго, як Багдан Канопка ў сваіх працах выбудоўвае мастацкі час, дык можна назіраць найскладанейшую ілюзію наслаення аўтарскага апавядання. Гэта своеасаблівы мантажны прыём, калі ўбачаныя раней і цяпер жыццёвыя эпізоды адбываюцца нібыта адначасова. Творы Багдана Канопкі — гэта сукупнасць мімалётных вобразаў, пераўтвораных інтэлектам і памяццю ў форму мастацкага абагульнення.

Раней у партрэце старыя майстры імкнуліся змясціць у фокус толькі зрэнкі партрэтаванага, а ўсё астатняе, што замінае ўспрыманню вобраза, змазвалася, заганялася ў цень. У сваёй серыі "Ілюзія часу" Багдан Канопка ўсё робіць строга наадварот: пакідае ў рэзкасці акружэнне, а галоўны герой становіцца няўлоўным аб'ектам. Аўтар у сваіх апошніх творах падштурхоўвае да ўспрымання чалавечага жыцця як імклівага руху ракі, горнага ручая альбо ўсплёску марскога прыбою. Рух чалавечага цела здымаўся з дапамогай працяглых вытрымак. Такі ж падыход выкарыстаны ў адлюстраванні руху вады. Навакольны свет застаецца ў полі рэзкасці і адноснай нерухомасці. Чалавек, як і вада, змазаная, ператвораная на светаадчувальным слоі ў ватападобную масу, мае недакладныя, толькі злёгку пазнавальныя абрысы.


Б. Канопка. Ілюзія часу. Чорна-белае фота. 1994.


У. Шэль. ПіянаФортэ. Папера, туш. 2002.

Здымкі Багдана Конопкі падкрэсліваюць мяжу даследавання моманту сродкамі фатаграфіі. Метад не закранае змен часу года ці сутак, мы ўсяго толькі выходзім за звыклую рысу фатаграфіі — зафіксаванасці імгнення. Адна фатаграфія — гэта застылы міг, у той час як у кожным імгненні ёсць свая працягласць".

Вольга Сазыкіна — працуе ў графіцы, жывапісе, шкле, інсталяцыі. Прымала ўдзел у шматлікіх выстаўках у Беларусі і за мяжой, у тым ліку ў Першым міжнародным тэматычным выставачным праекце "Тэксты" (1997).

Стварэнне новага ў мастацтве перш за ўсё залежыць ад наяўнасці стваральных якасцей у аўтара, ад ступені даверу інтуіцыі, ад прагнай цікавасці да працы, ад ступені паглыблення ў рэчаіснасць. Свае прастора і час, уласны свет, у якім мастацтва — сапраўдная і адзіная рэчаіснасць, а жыццё — матэрыял для творчасці, — такая канцэпцыя быцця Вольгі Сазыкінай. Яе працам уласцівы дынамічнасць, вытанчанасць стылю, пазнавальнасць почырку і, як вынік, зручнасць успрымання.

Працы Сазыкінай — гэта суб'екты, з якімі ў аўтара выбудоўваецца вельмі тонкія ўзаемаадносіны. Яны жывуць сваім уласным жыццём у ілюзорным, нябачным для нас часе. У яе працах няма цяперашняга, яно неадкладна робіцца былым ці, што бывае часцей, так і застаецца будучым. Невыпадкова працы суправаджаюцца тэкстамі. Існуе містычная сувязь ужо напісанага з тым, што яшчэ не адбылося. Слова рэчыўнае, да яго варта адносіцца як да загадкавай субстанцыі...

Вольга Сазыкіна інтэгравала ў свой унутраны свет, які цікавы гледачам. Чым большы талент — тым цікавейшы менавіта ўнутраны свет творцы, якім бы мудрагелістым і "нерэалістычным" ён ні быў. Праўдзівасць той ці іншай канцэпцыі — гэта непрымальнае для творчасці слова. Мастак — не вучоны і не гісторык, якія выдаюць тэорыю альбо прытрымліваюцца пэўнай пазіцыі. Творца заўсёды стварае зусім новыя светы, у якіх праўдзівасць можа быць толькі мастацкай.

Цім Ульрыхс называе сябе "татальным мастаком", працуе ў практычна любой галіне мастацтва. У 1961 г. заснаваў "Рэкламны цэнтр татальнага мастацтва і баналізму" з "пакоем-галерэяй і пакоем-тэатрам" і выставіў сябе як "першы жывы мастацкі твор". Удзельнік шматлікіх выставак у Германіі і за яе межамі, у тым ліку "documenta 6" (Касэль, 1977). Уладальнік шматлікіх прэмій і ўзнагарод. З 1972 года — прафесар Мастацкай акадэміі Мюнстэра, кіраўнік класа татальнага мастацтва і скульптуры. Удзельнік Другога міжнароднага тэматычнага выставачнага праекта "Ілюзія адлегласцяў" (2000).



Цім Ульрыхс. Цень карціны. Пыльны "адбітак" карціны ў Нацыянальным Германскім музеі г. Нюрнберга. 1989.

Што такое мастацтва? "Мастацтва — жыццё, жыццё — мастацтва" — гэтым дэвізам Цім Ульрыхс кіруецца з пачатку шасцідзесятых гадоў і па сённяшні дзень.

Мастацтва Ульрыхса да такой ступені аб'ёмнае і шматвобразнае, што спачатку нават збіваешся з панталыку. Яго працы падобныя да творчага даследавання, заснаванага на велізарным рэзервуары ідэй. Незалежна ад зменлівых мастацкіх тэндэнцый Цім Ульрыхс пераканаўчым чынам ператварае свае думкі ў вобразы, малюнкі і фотаздымкі, паспяхова пры гэтым пазбягаючы небяспекі стварэння інтэлектуальных цацак.

Яго ўспрыманне рэчаў істотна залежыць ад "фатаграфічнага погляду". Дастаткова націснуць на кнопку, каб разгрузіць памяць і спыніць час. Мастацтва з'яўляецца своеасаблівай штучнай рэчаіснасцю, неаднаразова адфільтраванай аб'ектывам камеры. "Толькі на фатаграфіі жыццё атрымлівае аўтэнтычнасць", — сцвярджае Цім Ульрыхс, і мы згаджаемся з ім.

Удо Шэль — жывапісец, графік. З 2003 года — рэктар Мастацкай акадэміі Мюнстэра. Удзельнік міжнародных выставак і праектаў, шматлікіх персанальных выставак у Германіі і за яе межамі, у тым ліку ў 2000 годзе ў Мінску, Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (жывапіс) і ў Музеі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў (творы на паперы).



У. Шэль. Спроба вады. Папера, гуаш. 2002.

Творы Удо Шэля — свет бурлівай мастацкай энергіі, зніта-ванай з бесперапыннай працай філосафа. Для яго адным з самых істотных момантаў творчасці з'яўляецца вырашэнне катэгарыяльных пытанняў. Пытанні прасторы і часу найбольш істотныя для творчага метаду Удо Шэля. Прастора ў яго вялікіх палотнах і маленькіх творах — гэта карагод прадметаў і герояў. Перакрыжаванне дыяганаляў, заблытаныя лініі кіруюць вокам гледача падчас агляду, прымушаюць яго фіксаваць і ацэньваць параметры мастацкай прасторы, павуцінне яе сэнсаў. Гэтая прастора карціны адначасова падаецца летуценнай і бясконца глыбокай. Час таксама як найважнейшая катэгорыя філасофіі знаходзіць сваё выяўленне ў меладычнасці фарбавага і татальнага гучання, дакладнасці канкрэтных рэчаў і персанажаў. З 2000 г. у творах мастака можна бачыць упісаныя словы, даты. Ілюзія часу ў творчасці Удо Шэля звязана не з адной серыяй або цыклам, гэта ідэя пранізвае многія творы, выразна звязана са складанасцю інтэлектуальных працэсаў. Ілюзія часу тым больш інфарматыўная, чым больш у ёй сэнсавых і прасторавых зломаў.

ІВАН КІРЧУК – ПЕРАЕМНІК МУЛЯВІНА?

Герой гэтага матэрыялу – Іван Кірчук – лідэр фолк-калектываў "Троіца" і "Руны", выкладчык кафедры этнаграфіі і фалькларыстыкі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта. Калі нават існуюць яшчэ людзі, якія не чулі беларускіх народных песень у яго выкананні, то наўрад ці знойдуцца тыя, хто яго не бачыў. Нешта ёсць у гэтым чалавеку харызматычнае, велічнае: рост пад два метры, доўгая сівая барада і магутны голас, які заўсёды пазнаеш.

Сяргей БУДКІН

У адным з інтэрв'ю тэлебачанню Іван Кірчук сказаў, што жыве ў інтэрнаце. Праз некаторы час ён прыехаў да сваякоў у Ліду. Мясцовыя бізнесоўцы тады яму прапанавалі набыць бясплатнае жытло — 2-3-пакаёўку. Іван Іванавіч ім адмовіў: "Кінце! Мне ўтульна ў сваім пакойчыку". У гэтым невялікім інтэрнацкім пакоі (сам двухметровы Кірчук займае чвэрць яго плошчы) гаспадар любіць прымаць гасцей. На сценах афішы мінулых канцэртаў "Троіцы", на паліцах — сувеніры з розных краін свету, на стале — гарбата. Падчас размовы Кірчук дэманструе новыя песні, запісы канцэртаў, фотаздымкі — спакойна сядзець не можа. Размаўляем пра тое, якім чынам ён "напаткаў" сваю галоўную жыццёвую цікавасць — беларускі фальклор; пра першы — гістарычны — альбом "Троіцы", якіззарухнуў айчынную музыку; пра яго новыя праекты...



Цікава, што народнай музыкай Іван Іванавіч заняўся выпадкова. Па ідэі ён павінен быў стаць дырыжорам акадэмічнага хору. У 1977 г. ён скончыў Лідскую музычную вучэльню па гэтай спецыяльнасці. Потым — армія. Там было не да музыкі — поўным ходам ішло будаўніцтва Байкала-Амурскай магістралі, да чаго прыйшлося прыкласці руку і Кірчуку.

— *У арміі займацца музыкай не было ніякай магчымасці. Пасля яе я планаваў працягнуць класічную адукацыю ў кансерваторыі, але за гэтыя гады крыху страціў "кваліфікацыю", таму ў апошні момант вырашыў паступіць на аддзяленне народна-харавых спеваў, што якраз адкрылася ў 1980 г. у мінскім Інстытуце культуры. Там мяне канчаткова "зацягнуў" беларускі фальклор.*

У 1985 г. Іван Іванавіч скончыў гэтую ўстанову па спецыяльнасці "кіраўнік народнага хору", пасля чаго працягнуў сваю адукацыю ў аспірантуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР па спецыяльнасці "фалькларыстыка". Паралельна ён ездзіць у фальклорныя экспедыцыі (большасць песень з рэпертуару "Троіцы" была сабраная менавіта ў гэты час), а таксама займаецца рэканструкцыяй фальклорных абрадаў і святаў — "Свята ў вёсцы" (1984), "Вяселле на Віцебшчыне ў 1900 годзе" (1985), "Вячоркі ў Мацея й Хрысці" (1986) ды інш. Да ўсяго, Кірчук займаўся выкладчыцкай дзейнасцю. Амаль дзесяць год ён выкладаў у Мінскай мастацкай вучэльні — кіраваў аддзяленнем "Абрадавая дзейнасць і фальклор", стварыў некалькі навуковых лабараторый і

фальклорных калектываў (“Прадвесне”, “Бліскавіца”, “Дабрадзеі”, “Дзіва”). З гэтымі калектывамі Кірчук аб’ехаў шмат розных краін, узяў шмат узнагародаў. Як і кожны творчы чалавек, ён вырашыў яшчэ больш пашырыць “сферу свайго ўплыву”.

1995 год у нейкай ступені этапны не толькі ў жыцці самога Івана Кірчука, але і ў найноўшай гісторыі айчыннай музыкі.

— У той час я працаваў намеснікам дырэктара Цэнтра творчасці дзяцей і моладзі і ўзначальваў тэатр фальклору. У гэты час і з’явілася “Троіца”, у якую я запрасіў аднаго са сваіх вучняў — бубнача Зміцера Лук’янчыка. Дзіма прывёў з сабой гітарыста — Віталя Шкілёнка. Утрох мы распачалі рэпетыцыі і амаль адразу адправіліся з канцэртамі ў Заходнюю Еўропу. Патраціць на гастролі дапамог Аляксей Кутузаў, што арганізоўваў за мяжой выставы беларускіх мастакоў. У Галандыі на адным з фэстаў адбылося знаёмства з Марцінам Пастам — пісьменнікам, мастаком, прадзюсерам. Дзякуючы яму з’явіўся першы запіс “Троіцы” (зрэшты, як і другі, і трэці...). Падчас працы над гэтым альбомам (мы працавалі ў мазырскім тэатры-студыі “Арт”) мы ўжывалі толькі вегетарыянскую ежу і не выпілі ні граму алкаголю. Каб галовы нашыя былі светлыя...

Са “светлымі” галовамі музыканты зрабілі сапраўды якасны музычны прадукт. Гучанне “Троіцы”, як і голас Кірчука, не паблытаеш ні з кім і ні з чым. Авангардны музычны падыход да старадаўніх народных песень даў свой плён — “Троіцу” палюбілі ўсе. Моладзі спадабалася чыстая акустычная музыка, што несла вялікі зарад энергіі, старэйшаму пакаленню — новае інтэрпрэтаванне фальклору: загучалі па-новаму “Рэчанька” (яе акапэльна выконвалі “Песняры” ў 70-х), “Яблынь мая”, “Ішла Купала” ды іншыя. Адна з адметнасцяў альбома — выкарыстанне старадаўніх інструментаў (цымбалы, акарына, гуслі, жалейка, домра). Праз некалькі год Кірчук у Галандыі нават адкрые ўласны музей беларускіх інструментаў.



"Пераемнікам Мулявіна сябе не адчуваю. Вельмі шкадую, што так і не пазнаёміліся, не спелі разам. Мулявін заўсёды добрым словам згадваў “Троіцу”. І мы робім нешта – тры кампакты, выдадзеныя ў Галандыі, доказ таму. Беларуская музыка насамрэч даволі папулярная ў Еўропе – нашыя дыскі там раскупляюць".

Цікава, што беларускія слухачы даведаліся пра “Троіцу”, толькі калі тыя займелі сталы поспех за мяжой. Можна сказаць, што прэзентаваў групу мінчукам не хто іншы, як Юрый Шаўчук — лідэр культавай піцерскай каманды “ДДТ”. Пачуўшы чарнавы запіс некалькіх песень у выкананні Кірчука, Шаўчук прапанаваў выступіць разам з “ДДТ” у Мінску, а потым запрасіў у Піцер на вялікі фэст “РОК-97”, што сам і ладзіў. Але ў 1999 г., даўшы каля 120 канцэртаў, гурт распаўся. Кірчук кажа, што чорная котка прабегла паміж удзельнікамі “Троіцы”. Апошнім выступам у гэтым складзе можна лічыць сумесны сэт з “Drum XTC” на “Рок-каранацыі-99”. Потым Кірчук набярэ новых музыкаў, крыху зменіць назву (“Этна-трыо Троіца”) і працягне выступаць з няменшым поспехам.

— Ужо гады з чатыры мы між сабой не стасуемся. Віталь пасля нашага распаду яшчэ прыходзіў да мяне, але ў мяне ўжо быў новы склад. А вось са Зміцерам неяк непрыемна развіталіся. З прыходам новых музыкантаў музыка “Троіцы”, канешне, змянілася. Бубнач Юрый Паўлоўскі шмат гадоў займаўся авангарднай музыкай, Юрый Дзмітрыеў скончыў курс джазавай гітары ва Уладзіміра Угольніка, і ўсё гэта, несумненна, адбілася на стылістыцы гурта. (Ставіць песню з першага альбома “Троіцы”, а потым з апошняга, каб я адчуў розніцу.)

Між “Троіцай-1” і “Троіцай-2” Іван Іванавіч адзін ездзіў у Боснію — Герцагавіну са сваім лялечным тэатрам “Батлейка”. Тады ён даў каля дваццаці спектакляў у дзіцячых дамах, школах і клубах. Кірчук згадвае, што было цяжкавата, бо ён адзін мусіў цягнуць на сабе каля 40 лялек, 8 масак, ды яшчэ і інструменты — ліру, гуслі, дуду, гітару. Улетку абноўленая “Троіца” таксама ездзіла ў Боснію — і не толькі...

— Мы выехалі 2 чэрвеня і вярнуліся ў сярэдзіне жніўня. Першы канцэрт быў у Польшчы, у Скірнівіцах, на фэсце “Этнасфера”, потым — у Венгрыі, у разбураным замку; далі некалькі канцэртаў у Босніі. Сыгралі каля 15 канцэртаў. Цікавая акалічнасць: нас запрасілі на джаз-фестываль, а потым адразу мы патрапілі на панк-фэст у Бугойна. Завяршылі сваё падарожжа ў Венгрыі, дзе праходзіў вядомы “Sziget Festival”: 60 тысячаў гледачоў, больш як 60 сцэн, мы ігралі на адной з іх, што называлася Petofi Hall Folk Stage. Пераязджалі з адной краіны ў другую на мікрааўтобусе нашага галандскага сябра Марціна Паста. Марцін сабраўся ў сусветнае падарожжа на тры гады і пагадзіўся з месяц пакатаць “Троіцу”. У Мінск ён таксама збіраецца прыехаць з такой “місіяй міру”. Праўда, спаць цяжка было ў аўтобусе: там усяго тры спальныя месцы, а нас чацвёра. Ну нічога, наш гітарыст Юра

музыка | МАСТАЦТВА 9/2004

Дзмітрыеў неяк уладкоўваўся. (Паказвае фотаздымкі з паездкі — заходнееўрапейскія краявіды, жоўты мікрааўтобус, галандскі мастак і пісьменнік Паст, канцэрты, рэстарацыі, замкі...)

Акрамя выкладчыцкай дзейнасці і “Троіцы”, Кірчук заняўся падрыхтоўкай сольнай праграмы “Варажбіт” і новым праектам “Руны”. Пра новы праект лідэра “Троіцы” Івана Кірчука ходзіць шмат розных чутак. Так, давялося пачуць пра супрацоўніцтва “Рунаў” з некаторымі вядомымі англійскімі і расійскімі групамі; пра тое, што “Руны” — гэта адаптаваная для Расіі “Троіца”; тое, што... Але не будзем пералічваць усе чуткі, што віруюць вакол новага беларускага праекта. Лепей пацвердзім ці абвергнем іх.

Падставы для абвяшчэння супрацоўніцтва паміж “Рунамі” і піянерамі трып-хопу “Massive Attack” сапраўды былі, бо ўлетку абедзве групы выступалі ў маскоўскім СК “Алімпійскі”. Але, як зазначыў сам Кірчук, на гэты канцэрт іх запрасіў “хэдлайнер” — вакаліст “Depeche Mode” Дэвід Гэхан, які прэзентаваў тады сваю сольную праграму. Так што гэтыя чуткі не пацвердзіліся, хоць у музыцы “Massive Attack” і “Рунаў” ёсць сякія-такія агульныя рысы, бо акцэнт у абодвух гуртоў зроблены менавіта на электроннае гучанне. Што да супрацоўніцтва з расійскім гуртом “Іван Купала”, вядомым прадстаўніком электрафольк-музыкі, то гэтую чутку Кірчук пракаментаваў наступным чынам: “Былі размовы калісьці, але ніякай дамоўленасці паміж намі пакуль не існуе”. Затое цалкам верагодна, што да праекта могуць далучыцца Пітэр Гэбрэл, былы ўдзельнік легендарных “Genesis”, і сусветнавядомы балетмайстар Андрыс Ліепа. Паводле апошняй інфармацыі, Ліепа ўжо даў сваю згоду на пастаноўку сцэнічнага шоу для “Рун”, назваўшы праект Кірчука “славянскім Pink Floyd”.

— Праект пад назвай “Руны” ўзнік у мінулым годзе. Па задуме расійскіх прадзюсераў, ён мае электронную скіраванасць. Гэтым ён, уласна, ад “Троіцы” і адрозніваецца. Гэта электронная музыка з выкарыстоўваннем сэмплаў, розных падкладак, але ў аснове яе — беларускія народныя песні, якія выконвае “Троіца”. Масквічы выказалі зацікаўленасць, цалкам аплацілі запіс. Назву, дарэчы, таксама яны прапанавалі. Праграма досыць складаная для жывога выканання — утрох мы не здолеем яе сыграць, таму цяпер ідзе пошук музыкантаў, плануецца, што на сцэне будзе чалавек 8 — 10. Дзесьці два месяцы пойдзе на падрыхтоўку, і ў гэтым годзе, я спадзяюся, яе пабачыць Мінск. (Падчас адказу ставіць адну з песень “Рунаў” — “Семь чарак гарэлкі” — неблагі электрафольк!)

“Руны” далі пакуль адзін канцэрт — затое які! 18 ліпеня мінулага года яны ігралі ў маскоўскім СК “Алімпійскі” разам з сусветнавядомым спеваком, адным з лідэраў гурта “Depeche Mode” Дэйвам Гэханам перад 20 тысячамі гледачоў. Праўда, у Кірчука пра той выступ засталіся не вельмі прыемныя ўспаміны.

— Заўсёды цяжка граць там, дзе цябе не чакаюць. Да таго ж выступалі мы пад фанаграму, бо, як я ўжо казаў, утрох гэтую праграму не выканаеш. Народ чакаў Гэхана, таму ім былі “па барабану” нейкія незнаёмыя “дзяды з Беларусі” — так нас назвалі недзе ў Інтэрнеце. (Суразмоўца дае зразумець, як гэта было: уключае відэа з выступам “Рунаў” на тым канцэрце, і ў запісе чуваць, як скрозь вакал Кірчука прабіваюцца крыкі гледачоў: “Гэхан! Гэхан!”)

Кірчук мае ўжо дзве сольныя праграмы. “Спадчына вёсак, што загінулі” — дыск, які ўключае больш за 30 песень — малавядомы фальклорны матэрыял, сабраны ў экспедыцыях па Беларусі. Кірчук намагаўся перадаць арыгінальныя спевы — адсюль і мінімалізм гучання, ухіл зроблены пераважна на вакал.

“Варажбіт” — праграма крыху іншага кшталту. Кірчук акрэслівае яе як “фолкавую фантазію”. Уся ўвага тут скіравана на духа, пры дапамозе якога людзі маглі спыніць завею, напрыклад, ці выклікаць дождж. Дух існуе ў чатырох плоскасцях (чатыры поры года). Кірчук



якраз выконвае ролю гэтага духа, выконвае песні нібыта ад яго асобы і малюе карціну чатырох этапаў жыцця чалавека.

— Аднойчы я ўжо паказваў “Варажбіта” і другі раз, можа, і не здолею такое зрабіць, бо надзвычай складаная праграма. Складаная, таму што я — адзін на сцэне, сам рэжысёр-пастаноўшчык і выканаўца, трэба вялікая колькасць рэпетыцыяў, каб усё атрымалася адпаведна задуме. Сцэну трэба відавочна не такую, як канцэртная зала “Мінск” (там прайшла прэзентацыя “Варажбіта”). У ідэале — амфітэатр, каб гледачы сядзелі з чатырох бакоў, бо гадзіну пятнаццаць хвілін я хаджу па кругу і варажу, расказваю легенду пра духа старажытнага народа. Для гледачоў, можа быць, гэтая праграма таксама складаная: і не спектакль, і не канцэрт...

Пасля смерці Мулявіна журналісты кінуліся шукаць пераемніка Песняра. Тады скіравалі погляд на Кірчука. Іван Іванавіч на такія закіды адказвае з гумарам: “Хіба што толькі вусы пераняў ад Мулявіна”. Але, сапраўды, беларускую песню на такую вышыню ўзнёс пасля Мулявіна толькі Кірчук. Гэтаму пацверджаннем альбомы “Троіцы” ды наогул уся творчая дзейнасць Івана Іванавіча.

— Ні выкладчыцкая дзейнасць, ні штосьці іншае мяне не напружваюць. Гэта любімая праца, усё маё жыццё звязанае з фальклорам. Як з’явілася “Троіца”, выкладальніцтва можна было кідаць, але мне яно цікавае не менш за групу. Ужо дваццаць другі год я займаюся са студэнтамі, рыхтуем з імі фальклорныя праграмы, рэканструкцыі старадаўніх святаў. А калі мне трэба з’ехаць на гастролі, без праблем магу на час пакінуць універсітэт.

Пераемнікам Мулявіна сябе не адчуваю. Вельмі шкадую, што так і не пазнаёміліся, не спелі разам. Мулявін заўсёды добрым словам згадваў “Троіцу”. І мы робім нешта — тры кампакты, выдадзеныя ў Галандыі, доказ таму. Беларуская музыка насамрэч даволі папулярная ў Еўропе — нашыя дыскі там раскупляюць (а каштуе альбом “Троіцы” ў той жа Галандыі 30 еўра), людзі пазнаюць — мы не першы год выступаем у той жа Босніі. “Руны” дадуць зразумець расейцам, што за з’ява такая — беларускі фальклор. Усё наперадзе!

Фота Андрэя ЛЯНКЕВІЧА.

Арганізавана таварыствам "Руская класіка"

Ірына РАХМАНАВА

У Вільнюсе адбыўся Міжнародны фестываль рускай духоўнай музыкі. Ён быў арганізаваны па ініцыятыве Рускага музычнага таварыства "Руская класіка" г. Вільнюса пры падтрымцы дэпартамента па справах нацыянальных меншасцяў і эміграцыі пры ўрадзе Літоўскай Рэспублікі і Міністэрства культуры Літвы.

У шосты раз фестываль аб'яднаў сваіх шматлікіх прыхільнікаў мастацкай сталасцю і глыбінёй асэнсавання рускай царкоўнай музыкі, высокім выканальніцкім майстэрствам, разнастайнасцю рэпертуару, цікавымі інтэрпрэтацыямі лепшых твораў розных стыляў і часоў.

Наўрад ці ёсць неабходнасць пераконваць каго б ні было ў вялікім значэнні харавой музычнай культуры. Гэта не проста мастацтва, гэта спосаб мыслення, спосаб успрымання рэальнасці, міжнародная мова і спосаб інфармацыі.

У фестывалі прынялі ўдзел 5 хароў — з Беларусі, Расіі, Літвы, усяго каля 200 удзельнікаў. Гэта хор "Руская класіка" (кіраўнік Т.Рынкавічэне), хор "Вільнюс" (маст. кіраўнік Павілас Гіліс, г. Вільнюс, Літва), Маладзёжны камерны хор Санкт-Пецярбурга (маст. кіраўнік Юлія Хутарэцкая), хор Свята-Петра-Паўлаўскага сабора Мінска (маст. кіраўнік Ірына Дзянісава), Вільнюскі хор "Яуна музыка" (маст. кіраўнік Вацлавас Пугусцінас).

У праваслаўных саборах Вільнюса і Каўнаса прагучалі творы самых розных жанраў: ад старажытных песнапенняў да цудоўных шматгалосых харавых канцэртаў, створаных выдатнымі рускімі кампазітарамі XIX — XX стст. Гэта і песнапенні знаменнага распеву, і творы майстроў рускай духоўнай музыкі — В.Цітова, Д.Бартнянскага, С.Дегцярова, С.Рахманінава, А.Грэчанінава, П.Часнакова.

Што і казаць, сама ідэя правядзення ў Літве Міжнароднага фестывалю рускай духоўнай музыкі здзіўлення не выклікае. Здзіўленне і захапленне можа выклікаць рэалізацыя гэтага праекта — смеласць і маштаб задумы, вялікая арганізацыйная энергія, якая забяспечвае аб'яднанне намаганняў усіх яго ўдзельнікаў і апекуноў. Фестываль атрымаў самую сур'ёзную падтрымку дэпартамента па справах нацыянальных меншасцяў і эміграцыі пры ўрадзе Літоўскай Рэспублікі, Міністэрства культуры Літвы, Каўнаскага цэнтра рускай культуры "Вучэнне — Святло", а таксама Пасольства Беларусі ў Літве.

Дырэктар фестывалю Таццяна Рынкавічэне — выпускніца Ленінградскай дзяржаўнай кансерваторыі імя М.Рымскага-Корсакава, у 1993 годзе яна заснавала хор "Руская класіка". За перыяд свайго існавання хор заваяваў вялікую папулярнасць сярод аматараў рускай музыкі і заняў значнае месца ў культурным жыцці Літвы. Калектыў з'яўляецца носьбітам культуры нацыянальнай меншасці, ён бачыць сваё прызначэнне ў раскрыцці найбагацейшай спадчыны папярэдніх пакаленняў, у захаванні культурных традыцый. "Руская класіка" вядзе актыўную канцэртную дзейнасць, у дні царкоўных святаў выступае ў праваслаўных саборах Літвы. У рэпертуары калектыву побач з лепшымі творамі царкоўнай музыкі прысутнічае свецкая музыка рускіх кампазітараў, рускія народныя песні. Хор "Руская класіка" з'яўляецца дыпламантам міжнародных фестываляў у Польшчы (1997 год) і Латвіі (1999 год). У 1999 годзе хор заснаваў Міжнародны фестываль рускай духоўнай музыкі ў Вільнюсе.

Асаблівае прызнанне фестывалю здабыў хор Мінскага Свята-Петра-Паўлаўскага сабора, які быў створаны ў 1997 годзе па блаславенню настаяцеля сабора протаіерэя Георгія. Усе спевакі — выпускнікі ліцэя пры Беларускай акадэміі музыкі.

У 1999 годзе калектыў стаў уладальнікам Гран-пры і Прыза глядацкіх сімпатый на IV Міжнародным фестывалі праваслаўных песнапенняў у Мінску, у 2000 годзе — лаўрэатам XIX Міжнароднага фестывалю праваслаўнай царкоўнай музыкі ў г. Хайнуўка (Польшча) у намінацыі прафесійных хароў. Трэба аддаць належнае рэгенту хору Ірыне Дзянісавай, якая валодае дарам імгненна зачараваць новых знаёмых. Можна казаць, што ўся яе істота выпраменьвае вялікай сілы біятокі, аўру незвычайнага таленту. Выпускніца тэарэтыка-кампазітарскага факультэта Ленінградскай дзяржаўнай кансерваторыі, Ірына Дзянісава выкладае ў ліцэі пры Беларускай акадэміі музыкі, піша царкоўныя песнапенні. Яе творы выконваюцца царкоўнымі і свецкімі харамі Беларусі і Санкт-Пецярбурга, выдадзены таксама нотны зборнік і кампакт-дыск.

Але прыцягваюць таксама яе незвычайная сур'ёзнасць і сканцэнтраванасць, ураджанне неверагодна інтэнсіўнага ўнутранага жыцця. Ірыну Дзянісаву хочацца параўнаць з прапаведнікам. Выкананне фестывальнай праграмы пад яе кіраўніцтвам нагадвала яркія пропаведзі, якія былі паднесены з незвычайнай перакананасцю. Моцнае імкненне прасвяціць сваю аўдыторыю, зрабіць найвышэйшыя дасягненні чалавечага духу яе здабыткам, шырокая эрудыцыя пераконваюць, што мастацтва царкоўных выканаўцаў патрэбнае і актуальнае ў сучасным свеце.

Удзельнікі фестывалю не маглі б пажадаць сабе лепшай, больш удзячнай і спагадлівай аўдыторыі, чым руская дыяспара. Слухачы запаўнялі вялікую залу Рускага драматычнага тэатра Літвы, Благавешчанскі сабор у Каўнасе, Знаменскую і Канстанціна-Міхайлаўскую цэрквы ў Вільнюсе, сабор Прачыстай Дзевы Марыі, блізка да сэрца прымаючы глыбока інтымныя духоўныя песнапенні.

Цяжкасць сацыяльных, палітычных, маральных праблем апошняга часу, якія абрынуліся на кожнага чалавека, з асаблівай сілай адбілася на нацыянальных меншасцях у Літве. Таму такая вялікая значнасць фестывалю рускай духоўнай музыкі. Разам з удзельнікамі хароў слухачы думалі, журыліся, радаваліся, спадзяваліся, і здавалася, што, дакранаючыся да духоўнасці рускай музыкі, мы ўсе становімся лепшымі, больш чыстымі і ўзнёслымі.

Пераклад з рускай мовы.



"Свет эльфаў і фей знаходзіцца паўсюль..."

НАТАТКІ ПРА ПАСТАНОЎКУ ДЖ. НАЙМАЕРАМ БАЛЕТА «СОН У ЛЕТНЮЮ НОЧ»

Ларыса ВІШНЕЎСКАЯ

На сцэне Каралеўскай Оперы Стакгольма было пастаўлена 11 балетаў па матывах Шэкспіра — такі значны спіс склаўся за шматгадовую гісторыю тэатра. Першы — балет "Міранда" (паводле «Буры») з легендарнай Марыяй Тальёні ў галоўнай ролі ў 1843 годзе. Потым — розныя версіі "Рамэо і Джуліі", "Атэла" і нарэшце — поўны чароўнасці і бурлеску балет Джона Наймаера "Сон у летнюю ноч", які з'яўляецца аднаўленай прэм'ерай апошняга сезона.

Прэм'ера балета на сцэне Каралеўскай Оперы Стакгольма адбылася 3 лістапада 1990 года. Такім чынам, у цяперашнім спектаклі прымаюць удзел два пакаленні танцоўшчыкоў — маладыя артысты і «ветэраны», якія танцавалі гэты балет 14 гадоў таму.

Сусветна вядомы пастаноўшчык, кіраўнік Гамбургскага балета, майстар танца, чые творы выконваюць на многіх сцэнах свету, Джон Наймаер нарадзіўся ў 1942 годзе ў Мілуокі, ЗША. Пазней ён прадоўжыў навучанне ў Каралеўскай балетнай школе ў Лондане і ў Каралеўскім дацкім тэатры балета ў Капенгагене.

Росквіт Гамбургскага балета пачаўся ў 1973 годзе з прыходам у тэатр Джона Наймаера, былога саліста Штутгарцкага балета Джона Кранко, у якасці дырэктара балетнай трупы і харэографа. Наймаер унёс новы стыль у Гамбургскі балет, які лічыцца прызнаным у Германіі і ва ўсім свеце.

Прэм'ера балета Наймаера "Сон у летнюю ноч" адбылася ў Гамбургу 10 ліпеня 1977 года. Пазней гэты балет ставіўся харэографам у Капенгагене (1980), Парыжы (1982), Вене (1986), апошняя пастаноўка была ажыццёўлена сёлета ў Дрэздэне. У спектаклі сінтэзаваны самыя розныя сродкі тэатральнай выразнасці,



святло, элементы танца сучаснага і класічнага.

Сцэнаграфія і касцюмы належаць Юргену Росэ, які пасля плённага супрацоўніцтва з Джонам Кранко ў такіх балетах, як "Рамэо і Джулія", "Жар-птушка", "Анегін", пасля смерці апошняга стаў супрацоўнічаць з Наймаерам. "Дама з камеліямі", "Пэр Гюнт", "Сон у летнюю ноч" адзначаны непаўторным стылем Юргена Росэ, дзе дэкарацыі і касцюмы з'яўляюцца паўнапраўнымі ўдзельнікамі сцэнічнага дзейства.

У кожнай дэталі, у кожным элеменце спектакля адчуваецца інтэлектуальны і скрупулёзны падыход Майстра. Так, у балеце "Сон у летнюю ноч" Наймаер выкарыстаў музыку Ф.Мендэльсона, Г.Лігеці і пазітыўную механічную музыку — тры абсалютна розныя светы. Гэта якраз тое, што шукаў харэограф, калі падбіраў музыку да свайго балета.

"У п'есе Шэкспіра таксама ёсць тры розныя светы, — кажа Джон Наймаер. — І ў гэтым увесь шарм і гумар п'есы, які праяўляецца ў тым, што гэтыя розныя светы перабльтваюцца. Падзеі ў маім балеце адбываюцца каля 1820 года, і я лічу, што музыка Фелікса Мендэльсона выдатна сімвалізуе арыстакратычны свет, дзе аркестр сядзіць і іграе на сваім пастаянным месцы ў аркестравай яме. Але свет эльфаў і фей не прывязаны да часу, ён знаходзіцца паўсюль вакол нас. Для мяне гэта касмічны свет з некаторай доляй брутальнасці, хутчэй свет Star



Wars, чым салодкі рамантычны свет фей. Музыка Лігеці, якая запісана на стужку, вельмі дакладна падыходзіць да майго бачання свету фей".

І трэці свет у балеце "Сон у летнюю ноч" — гэта свет рамеснікаў, людзей, якія часцей за ўсё слухалі папулярныя версіі музыкі свайго часу, напрыклад, Вердзі, на катрынцы ці на іншым механічным музычным інструменце. Гэта маленькая музычная скрыня сімвалізуе іх маленькі свет. Зразумела, мая харэаграфія знаходзіцца пад уплывам гэтых розных музычных светаў».

Па-майстэрску спалучаючы лексіку класічнага балета з пластыкай і рухамі сучаснага танца, Наймаер яшчэ раз даказвае, як традыцыйнае і добра праверанае можа свабодна ўваходзіць у новыя плыні і ў школы, як рамантычнае светаадчуванне лёгка пранікае ў новыя кампазіцыйныя рэжысёрскія прыёмы. Так, сцэны ў палацы Тэзея, дуэты Іпаліты і Тэзея — гэта элегантная класіка. А сцэны ў лесе, танцы эльфаў і фей — гэта «касмічны» мадэрн. Роля Пука знаходзіцца на мяжы цыркавой акрабатыкі, а дуэты царыцы фей Тытаніі і караля эльфаў Аберона напоўнены электрычнасцю і складанымі падтрымкамі.

Харэограф надае асаблівую ўвагу ўнутраным адчуванням падчас танца, перадачы танцоўшчыкамі сваіх вобразаў і асацыяцый. Ён працуе, абуджаючы пачуцці і думкі, напаўняючы рухі эмацыйнай змястоўнасцю. У балеце шмат гумару, што патрабуе ад выканаўцаў незвычайнага майстэрства. Перыпетыі ўзаемаадносін Алены і Дзіметрыуса, Герміі і Лісандэра выклікалі гарачыя суперажыванні гледачоў. Гледачы рэагавалі вельмі жыва і эмацыйна на тое, што адбывалася на сцэне. У фінале зал проста калаціла ад выбухаў рогату, калі рамеснікі паказвалі сваю немудрагелістую, спецыяльна падрыхтаваную да вясельных урачыстасцяў п'есу. Гэта быў адзін з самых яскравых момантаў спектакля. Варта аддаць належнае акцёрскаму майстэрству танцоўшчыкоў, асабліва выдатнаму Хансу Нільсану, які ў сваёй творчай сталасці ўвасабляе на сцэне сінтэз дакладнага адчування ролі, найвыдатнай тэхнікі і харызматычнасці, без якой не можа адбыцца ні адзін акцёр.

Шкада толькі, што час балетнага танцоўшчыка такі кароткі. Нягледзячы на сённяшнія тэхнічныя магчымасці відэазапісу, балетнае мастацтва застаецца такім жа лятуценным і мімалётным, як і сотні гадоў таму.

Пераклад з рускай мовы.

ІСКУІ АБАЛЯН:
"Усё залежыць ад таго, як цябе ўспрымаюць гледачы..."

ГУТАРКА З БЕЛАРУСКАЙ ЭСТРАДНАЙ СПЯВАЧКАЙ, УЛАДАЛЬНІЦАЙ ГРАН-ПРЫ МІЖНАРОДНАГА ФЕСТЫВАЛЮ "ЗАЛАТЫ ШЛЯГЕР"

...Песні, якія мне даводзілася чуць у яе выкананні, амаль заўсёды пазначаны драматызмам, унутранай напружанасцю і размахам чалавечых пачуццяў. Прычым, пачуццяў шчырых і глыбокіх. Можа, невыпадкова, што побач з ёй некаторыя эстрадныя спевакі выглядаюць, прабачце, як масавікі-забаўнікі ў санаторыі савецкіх часоў. Калі трэба развесяліць публіку любой цаной. "Дружна ўсе апладзіруем... Яшчэ раз..." Калі гэта спявачка на сцэне, гледачу ніколі не будзе няёмка. Бо зарукай — бездакорнае высакародства і пачуццё сцэнічнага густу.

Сёння Іскуі Абалян — адна з самых яркіх зорак нашай эстрады. Эфектная кідкая знешнасць, прыгожы голас, моцны сцэнічны тэмперамент — усё ёсць у гэтай артыстцы.

— Іскуі, вы спявачка вядомая і прызнаная. Без вашага ўдзелу не абыходзяцца буйнейшыя нацыянальныя і міжнародныя песенныя фестывалі — "Славянскі базар", "Залаты шлягер" і інш. На некаторых з іх вы бываеце не толькі ў якасці ўдзельніцы, але і членам журы. Беларускае тэлебачанне вас любіць, з задавальненнем паказвае. Але ў рэспубліканскім друку я не знайшла пра вас амаль ніякіх звестак. Таму шэраг пытанняў будзе датычыць вашай чалавечай і творчай біяграфіі. І, калі можна, давайце пачнём з вашага экзатычнага імя і экзатычнага прозвішча... У Беларусь перабраліся вы або вашы бацькі? І перабраліся адкуль?

— Мае бацькі родам з Нагорнага Карабаха. Яны вучыліся ў розных гарадах. Бацька — у Ерэване, у політэхнічным інстытуце. Мама — у Сцепанакерце, у медвучылішчы. Калі бацька вярнуўся з арміі, яны пажаніліся. Пасля інстытута тату размеркавалі ў цяперашні Бішкек (тагачасны Фрунзе). І там нарадзіліся мы з маёй старэйшай сястрой. Калі мне споўнілася два гады, бацьку прапанавалі працу ў Смаленску.

Людзі, якія жывуць на моры, прызвычайваюцца да яго і часта нават не заўважаюць. Практычна ў ім і не купаюцца. А тыя, хто гэтага мора не маюць пад вокнамі, імкнуцца ездзіць на поўдзень ледзь не кожны год. Усё дзяцінства і юнацтва мой бацька бачыў каўказскія горы. Але яму вельмі падабаліся прырода і клімат сярэдняй паласы Расіі. У яго шмат акварэльных карцін, на якіх адлюстраваны сярэднерускі пейзаж, — палі, азёры, бярозы...

Калі бацька выязджаў на прыроду, ён браў з сабой эцюднік і маляваў. У яго былі акварэльныя фарбы — "Нява", "Ленінград". Мне заўсёды вельмі хацелася гэтымі фарбамі маляваць. Але я ведала, што фарбы так проста ў магазіне не прадаюцца, яны былі тады досыць рэдкімі...

У Смаленку скончыла і сярэднюю школу, і музычную. А таксама музычнае вучылішча — як тэарэтык. У дзяцінстве вельмі любіла і кіно, і тэатр. Таму пасля школы вырашыла паступаць у тэатральны інстытут. Вядома, ехаць у Маскву здавалася бессэнсоўным, хоць унутраную ўпэўненасць у сабе я адчувала. За спінай не было гурткоў або ўдзелу ў тэатральнай самадзейнасці. Паехала ў Саратаў, дзе ў кансерваторыі існавала аддзяленне драматычнага мастацтва. Набіралі курс, пасля заканчэння якога планавалася



пастаноўка п'есы Чэхава. Зразумела, што я не падыходзіла: шакаладная, загарэлая, з доўгімі кучаравымі валасамі чорнага колеру. Сапраўдная цыганка. Якія тут "Тры сястры"?..

У той час у Магілёве адкрываўся педагагічны факультэт Беларускай акадэміі музыкі. Набор праходзіў крыху пазней, чым звычайна, у верасні, і я вырашыла не губляць год. Тым больш коней на пераправе не мяняюць. У Акадэміі музыкі вучылася як харавы дырыжор. Атрымала два дыпломы — з правам выкладання і ў агульнаадукацыйнай школе, і ў музычным вучылішчы. І не шкадую пра гэта, бо мне было цікава. Тады як музыкант ты не зацыклены на нечым адным. Адукацыя дала грунт, аснову маёй цяперашняй працы.

— А ў дзяцінстве вы марылі быць артысткай, якая спявае?

— Падабалася ўяўляць сябе ў зусім розных вобразах. Калі прыязджала да сваёй бабулі ў Нагорны Карабах, дык памятаю, што сямікласніцай уключала песню Алы Пугачовай "Не отрекаются любя" на словы Веранікі Тушновай. І спявала — нібыта пад фанаграму, з жэстамі, з рухамі, імкнулася ўвасобіць усе адценні пачуццяў гераіні. Гэта была мая любімая песня. Дарэчы, той перыяд творчасці Пугачовай надзвычай люблю. І па сённяшні дзень ён адзін з найбольш яркіх. У песнях Р.Паўлса, І.Рэзніка яна раскрывалася і як спявачка, і як шматгранная і сур'ёзная драматычная актрыса. Гэта мяне надзвычай прываблівала.

У дзяцінстве, калі клалася спаць, увесь час размаўляла сама з сабой, вяла ўяўныя дыялогі. У мяне была бурная фантазія. Хацелася праявіць сябе і праз кіно, і праз песню... Але музыка рухала і падштурхоўвала ў свой бок.

— З якога часу вы пачалі спяваць не проста для ўласнага задавальнення?

— Гэта адбылося досыць позна. У музычнай школе была салісткай у хоры, калі навучалася ў кансерваторыі, таксама саліравала з хорам.

— Калі вы павярнулі ў бок эстрады?

— Тады, калі пачала пісаць песні. У музычным вучылішчы наведвала факультатыў па кампазіцыі. Наш выкладчык быў вельмі арыгінальны і самабытны чалавек. Ён скончыў у Літве кансерваторыю. Самавыяўляўся і як арганіст, і як мастак, і як выкладчык. Асноўныя накірункі і законы кампазіцыі ён дапамог зразумець.

Менавіта тады ў мяне з'явіліся першыя песні. Пачала гартаць паэтычныя зборнікі сучасных аўтараў. І злавіла сябе на цікавай думцы: адкрываючы нечыя старонкі, за радкамі адразу чую мелодыю.

Адбыліся два канцэрты інструментальных мініяцюр, якія былі складзены з маіх п'ес. Напрыклад, для трамбона з фартэпіяна, для саксафона з фартэпіяна. Памятаю, пасля канцэрта ішла з кветкамі, якія мне падаравалі, успамінала апладысменты... І прыйшло дзіўнае пачуццё: чамусьці лягчэй жыць ад усведамлення таго, што слухачам мая музыка падабаецца, што яны атрымліваюць радасць.

Сапраўды, калі чалавек аддае, ён атрымлівае задавальненне. Гэта нармальны стан. Немагчыма браць, браць — і нічога не аддаваць! І ад гэтага адчування — калі ты аддаеш, ты шчаслівы, — не магу пазбавіцца да сённяшняга дня. Калі нічога не адбываецца, пачынаюцца пакуты. Я разумею, што гэта застой, трэба нешта рабіць. Пачынаецца дэпрэсія, якая ў рэшце рэшт... выліваецца ў нешта новае.

— А колькі ў вас уласных песень?

— З дзесятак ёсць. Не стаўлю сабе задачу спяваць толькі ўласныя песні — як некаторыя выканаўцы. Іншым разам уяўляю, як выканаць сваю песню, але чамусьці не атрымліваецца. А нечую песню, здараецца, зрабіць прасцей.

— З якога года вы на эстрадзе як выканаўца?

— З 1996-га.

— Колькі звычайна працуеце над адной песняй?

— Па-рознаму. У любым выпадку вельмі хутка не атрымоўваецца. Над апошняй песняй — амаль паўгода. Быў і тэкст, і аранжыроўка... Але адчувала: нешта не складваецца. І не магла зразумець, у чым прычына. Аказваецца, форма песні была не зусім бездакорная. Гэта тармазіла і кульмінацыю, і цэласнае эмацыянальнае ўспрыманне ўсяго твора.

Часам здараецца, што ты зусім не робіш стаўку на пэўную песню, становішся да мікрафона і гэтак лёгка, не надаючы асаблівага значэння, спяваеш. А песня атрымліваецца такой, што, як кажуць, ні дадаць, ні адняць. Увогуле я доўга выношваю песні — і як выканаўца, і як аўтар...

— Ці ёсць у вас як у спявачкі аўтарскія дыскі?

— Цяпер якраз займаюся гэтай справай. У верасні, на пачатку восені, планую выпусціць першы аўтарскі дыск. Песень — дастаткова... Але хочацца выдаць дыск, які будзе ўяўляць цікавасць і для мяне, і для шырокай публікі. Каб ён быў прыгожы, якасны — і па гуку, і па афармленню, і па многіх іншых параметрах. Цяпер многія артысты на беларускай эстрадзе імкнуцца выдаць уласныя дыскі, зафіксаваць сваю працу.

— У 1997 годзе вы атрымалі Гран-пры міжнароднага фестывалю "Залаты шлягер". Гэта сур'ёзная ўзнагарода, тым больш калі ўлічыць, што гэты фестываль збірае славутых артыстаў і з абсягаў былога Савецкага Саюза, і з Еўропы. Які рэпертуар вы спявалі, як рыхтаваліся?

— Мне вельмі пашанцавала. На папярэднім фестывалі, у 1996 годзе, мела шчасце сустрэцца са славутым спеваком Валерыем Абадзінскім. Ён спяваў "Вечную вясну". Зала проста стагнала, рыдала... Акрамя таго, спявак выконваў папуры са сваіх хітоў — "Эти глаза напротив", "Восточная песня". Некалі голас гэтага артыста лічыўся самым эратычным у Савецкім Саюзе.

У свой час Абадзінскі перажыў узлёт неверагоднай папулярнасці. А потым быў літаральна выкінуты на ўзбочыну жыцця. Так задавіць творчую асобу — кашчунна! Жанчына, якая прымусіла яго пасля доўгага перапынку выпусціць дыск са сваімі песнямі, знайшла былога спевака літаральна на памыйніцы. І першыя грошы, якія ён зарабіў, Абадзінскі аднёс сваім сябрам-бамжам...

Колькі гадоў не было гэтага артыста! У час майго дзяцінства ўсе слухалі М.Магамаева, В.Вуячыча... І таму я была літаральна ў шоку, што цэлая эпоха ў выканальніцтве асабіста для мяне аказалася прапушчанай! Што са мной рабілася, калі ён спяваў "Вечную вясну", не магу перадаць... У яго былі такія фарбы ў голасе, такія адценні ў тэмбры, якія прымушалі валасы на галаве варушыцца. Гэта было так чыста, не кранута ніякім фальшам!

Калі ён спяваў пасля доўгага перапынку, здавалася, ён і сам не верыў, што яго так прымаюць, што столькі людзей яго помняць і любяць... У яго былі шырока раскрытыя вочы — і абсалютна каменны твар. Мне падалося: калі што-небудзь адбудзецца, ён проста разрыдаецца і памрэ на месцы. Абадзінскі прыкладаў неймаверныя намаганні, каб стрымліваць свае эмоцыі. Ён адспяваў, пайшоў за кулісы, зала ўстала і апладзіравала. Выйшаў ізноў... І яму было страшна ад таго, як яго любяць. Чамусьці думалася, што ў гэты момант цэлае жыццё пранеслася перад вачыма спевака. І што яму было вельмі шкада гадоў, пражытых па-за мастацтвам. А колькі песень магло б быць праспявана?..

Калі я ўбачыла людзей, якіх ён прымусіў плакаць, зразумела, што менавіта гэта песня павінна прагучаць падчас наступнага конкурсу ў маім выкананні. Я ўзяла "Вечную вясну" і "Калыханку" І.Дунаеўскага (з кінафільма "Цырк", дзе яе спявае Любоў Арлова). Думаю, што правільны выбар рэпертуару мне і дапамог.

Як я рыхтавалася! Колькі працавала! Хадзіла ў бібліятэку і слухала мноства розных выканаўцаў "Вечнай вясны". Раней выканаўцы не куплялі песні ў кампазітараў. Адну і тую ж рэч спявалі розныя артысты, прычым спявалі па-рознаму. Тая інтэр-

прэтацыя, якую зрабіла я, была ні на чыю не падобная. Невыпадкова ва ўмовах конкурсу пазначана: "Праламленне традыцый сучаснымі сродкамі..."

— У гераінь вашых песень часцей трагічнае светаадчуванне. Хацела спытаць у вас: адкуль гэты сум, адкуль гэты драматызм? У вашым чалавечым жыцці, як мне здавалася, усё добра: у вас клапатлівы муж, маленькая дачка, вы — чалавек вядомы, прызнаны, удзельнічаеце ў прэстыжных фестывалях і канцэртах, пра якія маладыя спявачкі могуць толькі марыць...

— Можа, драматызм ад умення дайсці да глыбіні? Акрамя таго, я чалавек складаны. У мяне бываюць частыя змены настрою. Здараецца, нешта ўспомню — і настрой сапсаваны... Мая планета — Сатурн, а яна — планета суму і журботы. У дадатак магу адчуваць іншых людзей, іх пачуцці, перажыванні. Вырасла я не ў аранжарэі. З 19 гадоў жыла самастойна. Мне сустракаліся розныя людзі, і мае ўзаемаадносіны з гэтымі людзьмі таксама складваліся па-рознаму.

Калі пазнаёмілася са сваім будучым мужам, мы абое былі дастаткова самастойнымі людзьмі. І ён, і я... На сцэне нам мала хто дапамагаў — падтрымка была толькі маральная. Так ніколі не атрымлівалася, каб — раз! — і ўсё далі...

Памятаю, у 1996 годзе, калі праходзіў конкурс "Зорная ростань", яго арганізатары імкнуліся ўсіх канкурсантаў неяк падбадзёрыць, абагрэць. Напэўна, гэта было лагічна. Бо конкурс пераязджаў з горада ў горад, з нашых выступленняў складаліся цэлыя канцэрты. Цяпер многія артысты, якія прымалі ўдзел у "Зорнай ростані", зіхацяць на беларускай сцэне. Нехта знік увогуле, нехта працуе ў аркестры Фінберга...

— На апошнім міжнародным фестывалі "Залаты шлягер" вы выступалі ў якасці вядучай некаторых канцэртаў. Скажу шчыра, гэта выглядала вельмі натуральна, нібыта ўсё жыццё Іскуі Абалян менавіта вядучай і была. Ці лёгка быць на сцэне вясёлай, непасрэднай, раскаванай?

— У артыста выбару няма. Не магу ж я са сваімі праблемамі выходзіць на сцэну. Мае клопаты нікога не хваляюць. Гледачы прыйшлі ў залу, каб атрымаць задавальненне, святочны настрой. А калі я буду выходзіць пакрыўджанай на ўвесь свет... Гледача не падманеш, ён усё адчувае. Калі ты баішся гледача, ён таксама тваю боязь адчуе.

Артыст і глядзельная зала — гэта такі дзівосны механізм... На пачатку канцэртнай дзейнасці, калі яшчэ малы рэпертуар, спевакі звычайна выконваюць дзве-тры песні. Памятаю, што першую песню я заўсёды баялася спяваць. А потым паступова адчуваеш гэтыя ніці — увагі, спачування, якія ідуць да цябе з глядзельнай залы. Значыць, слухачы настроіліся на хвалю песні, на тваю хвалю. Хвалі ідуць адтуль... сышліся, і тады ідзе энергетычны абмен.

Гэта вар'яцкі стан! У добрым сэнсе гэтага слова. За гэта сапраўды можна жыццё аддаць. Калі ты разумееш, што сцэна цябе лечыць, нават ад тваіх уласных праблем, дык кідаешся ў працу з галавой. Так, за гэта мне плацяць грошы. Але нават калі не будуць плаціць, усё роўна буду спяваць. Без гэтага не магу. Калі ёсць магчымасць спяваць, дарыць людзям радасць, значыць, праблем будзе меней.

— На тым самым апошнім "Шлягеры..." адным з найбольш яркіх маіх асабістых уражанняў было выкананне вамі (сумесна з Ягорам Хрусталёвым) песні "Соня"...

— Гэта песня самога Ягора — яго словы і музыка. Надзіва таленавіты чалавек, падчас "Залатога шлягера" ён адкрыўся для мяне з нечаканага боку. Заўсёды ўспрымала яго як сур'ёзнага журналіста, які, напрыклад, вёў праграму "Карамболь", у ёй удзельнічалі і нашы, і замежныя зоркі. Ён задаваў такія каварныя пытанні, што я заўсёды думала: як жа яны "выкруцяцца"?

Яшчэ ў інстытуцкія гады ён іграў у ансамблі, які нават свой дыск выдаў. Адразу некалькі беларускіх выканаўцаў маюць у сваім рэпертуары песні, аўтарства якіх належыць Ягору Хрусталёву. Ён вельмі модны аўтар. Цяпер у мяне ў рабоце некалькі яго песень. У адной з іх — мая музыка, а вершы — ягоныя.

— Жартоўная, крыху парадыйная, немудрагелістая "Соня", відавочна, не прэтэндавала на глыбокі сэнс, на мастацкае адкрыццё... Але ўсё было зроблена настолькі артыстычна, раскавана, з такім відавочным задавальненнем, што гэтую вашу выканальніцкую радасць немагчыма было не раздзяліць...

— У Ягора цудоўнае пачуццё гумару, ён вельмі адкрыты чалавек. І калі ён прапанаваў выканаць "Соню", я ў роспачы падумала: ну як жа спяваць гэтае "умца-ца-ца, умца-ца-ца"?! А потым мы з ім прыйшлі да высновы, што песню трэба выконваць вельмі іранічна, лёгка, яе трэба сыграць. Мы спрабавалі прыдумаць нумар, каб ён аказаўся жартам, гульнёй.

Уявіце сабе статус фестывалю. Зоркі — за кулісамі, зоркі — у зале... Прызнаныя артысты, якія ўсяго дасягнулі ў мастацтве, яны прыехалі на фестываль, каб яшчэ раз нагадаць пра сябе. І на гэтым фоне — "Соня"... Вядома, нам было страшна, але, з другога боку, мы думалі, што гэта гісторыя крыху разбавіць пафас і афіцыёз. Так яно і атрымалася. Калі Ягор выбег з-за куліс з гітарай, у кепачцы, з закасанымі рукавамі, гэта аказалася "разыначкай" усяго фестывалю. Потым пра гэты дуэт было шмат размоў...

— Бясспрэчна, што сцэна, знаходжанне перад велізарнай аўдыторыяй патрабуе велізарнага эмацыянальнага напружання. Што з'яўляецца для вас формай адпачынку, "збросу" напружання?

— Шчыра кажучы, не заўсёды бывае магчымасць гэтае напружанне скінуць. Але калі прыходзіш дадому, дык адчуванне таго, што ў цябе сям'я, падрастае маленькая дачка, ужо лечыць. Напэўна, кожная змена абстаноўкі прадугледжвае пераключэнне. Наведваю басейн, займаюся спортам... Усё гэта, а таксама стасункі з сябрамі, падпітвае. Мне вельмі падабаецца, калі да нас дадому прыходзяць госці. З задавальненнем гатую, частую чым-небудзь смачным. І атрымліваю велізарнае задавальненне ад таго, што гасцям у нас, у мяне — добра. Каласальнае адчуванне!

Калі ў цябе ёсць магчымасць працаваць над чым-небудзь новым, гэта вельмі акрыляе. Новыя планы, ідэі, задумкі... Тут ужо не думаеш, як скінуць напружанне!

— Якія пачуцці пераважаюць у артыста, калі ён стаіць за кулісамі і рыхтуецца выйсці на сцэну? Страх, радасць, нервовая ўзбуджанасць, пачуццё гатоўнасці — чаго болей? У якіх суадносінах знаходзяцца гэтыя пачуцці?

— З часам усё мяняецца. Калі толькі пачынала спяваць, заўсёды было жахлівае пачуццё страху. Нават мікрафон у руках жудасна трымцеў. І я баялася, што гледачы гэта заўважаць. Крыху пазней, калі страх пераадолела, адчувала моцны дыскамфорт ад неабходнасці сумясціць эмацыянальнасць і кантоль над сабой. Каб, з аднаго боку, не было празмернасці, а з другога — адчувалася раскаванасць эмоцый.

А цяпер настройваю сябе на тое, што павінна выйсці і за тры хвіліны расказаць нечую гісторыю. Гісторыю жыцця, кахання, узаемаадносін. Выйсці — і пераканаць... Прымусіць публіку падпарадкавацца маім эмоцыям. Прычым эмацыянальна "падаць" сваю гісторыю так, каб цябе зразумелі, каб твае пачуцці падзялілі.

Іншым часам бывае кепскі настрой, але выходзіш на сцэну і радуешся, што гэты настрой застаўся за кулісамі. Вылечваешся на сцэне. Страху, які некалі быў, цяпер няма. Але калі песня гучыць упершыню, перыядычна пра яго ўспамінаю. Хваляванне — у добрым сэнсе слова — будзе заўсёды. Без яго адрэналіну няма. У любым выпадку ты выходзіш напаказ. Душэўна агаляешся поўнасцю...



Іскуі Абалян і Ягор Хрусталёў на "Залатым шлягеры". 2003.

— У сувязі з тым, што прафесія артыста, спевака публічная, яна ўся — навідавоку, у вас ніколі не было жадання схаваць ад вачэй публікі ўсё, што не датычыць сцэны? І сваё прыватнае жыццё неяк закрыць?

— Было, і даволі часта. На шчасце, мая папулярнасць не такая шалёная, як у многіх артыстаў, напрыклад, маскоўскіх. На сцэне — я адна, а ў жыцці — іншая... Нехта мяне пазнае, нехта — не... На сцэне ў мяне адзін імідж, у паўсядзённасці — іншы. Тым больш што тэлебачанне заўсёды антычна "дабаўляе" выканаўцу як мінімум чатыры кілаграмы...

— На сцэне вы выглядаеце вельмі эфектна. У дадатак далёка не ўсе эстрадныя спявачкі могуць так рухацца, захоўваць такую ідэальную сцэнічную форму. У сувязі з гэтым хацела спытаць: вы ад нараджэння такая субтыльная і эфемерная або моцна абмяжоўваеце сябе?

— Як усе нармальныя жанчыны, я схільная да паўнаты.

— ?!

— Любыя лішнія 500 грамаў я ўжо адчуваю... Калі ты згубіў адчуванне лёгкасці, значыць, у цябе лішняя вага. Пачуццё голаду — гэта незвычайнае пачуццё! Ва ўсіх сэнсах... Калі табе нечага не хапае, тады ёсць куды імкнуцца. Нездарма кажуць, што самы салодкі кавалак трэба пакідаць на талерцы. Тады ты здолееш справіцца з сабой у любой сітуацыі. Магу сказаць шчыра, у мяне гэта атрымоўваецца не заўсёды...

— Вам даводзіцца кантраляваць вагу?

— Вядома. У мяне ёсць шкала — ад 51-52 да 55 кілаграмаў. Калі за 55, тады гэта ўжо трывога, калі не катастрофа. Для мяне самая лепшая вага 52 — 53 кг.

— Ці ёсць прадукты, якіх вы катэгарычна, прынцыпова не ясце?

— Не люблю салодкае, тарты з крэмам. Каву п'ю без цукру. Вельмі люблю арэхі — "сябры" лішніх кілаграмаў. Іншым разам дазваляю сабе 100 грамаў бразільскага арэха, 100 грамаў кеш'ю, але пасля гэтага даводзіцца жорстка сябе абмяжоўваць. Не даю сабе волю есці ўсё, што мне падабаецца. Адмаўляюся ад смажанай бульбы. Хоць іншым разам так хочацца — з цыбуляй, са смятанкай!.. Але артыст у нейкім сэнсе сабе самому ўжо і не належыць. А з другога боку, гэта цудоўна, калі некага бачаць у добрай форме!

— Скажыце, а вы хацелі б, каб ваша дачка таксама зрабілася артысткай?

— Ксюшы чатыры гады, яна спявае ўсе мае песні, цудоўна танцуе. Але, шчыра кажучы, я б хацела, каб у яе была больш зямная прафесія. Калі ў яе будзе нармальны заробак, дык яна зможа спакойна займацца музыкай. Таму што час ад часу прыходзіць адчуванне маральнага і творчага тупіка... У дадатак фінансавыя расходы, звязаныя з эстрадным выканальніцтвам, бясконцыя. Прафесія патрабуе мноства грошай. Дастаткова ўспомніць адны толькі касцюмы...

— Скажыце, як часта артыст павінен паўставаць перад публікай у новым абліччы? Якія тут існуюць правілы?

— Працэс абнаўлення адбываецца ўвесь час. Калі ў артысткі дастаткова часта ідуць здымкі, дык яна не можа ў адной у той жа сукенцы здымацца. Ну, два разы... Добра, калі здымкі на розных каналах, а калі на адным? Расійскі эстрадны спявак Валерый Меладзе часта з'яўляецца ў касцюме. Гэта вельмі добрае выйсце з сітуацыі, і яму можна пазайздросціць. Відаць, у касцюме ён адчувае сябе добра і спакойна. Але жанчына розныя песні ў адной і той жа сукенцы спяваць не будзе. Вядома, у кожнага спевака розныя магчымасці. Але артыст павінен змяняцца, ён павінен быць заўсёды цікавы і заўсёды свежы.

Калі гляджу па тэлебачанню праграмы або проста кліпы, дык мне гэта цікава, хоць многія песні і ведаю. Цікавы відэарад: у чым сёння будзе, напрыклад, вядомая расійская спявачка Наталля Вятліцкая. Яна мне вельмі падабаецца сваім стылем, густам у падборы адзення.

— Згодна з вамі ў тым, што і канцэртная эстрадная пляцоўка, і тэлевізійная эстрада заўсёды прадугледжваюць навізну. Сэнсу, формы, саміх падыходаў. Нішто на эстрадзе так не кідаецца ў вочы, як маральная састарэласць — музыкі, тэксту, аранжыровак, сукенак і г.д. Інакш кажучы, самых прыёмаў і падыходаў. Вы ведаеце эстраду знутры. Як часта змяняецца на эстрадзе мода — у добрым сэнсе гэтага слова? Як хутка паспяваюць састарэць адзін напрамак і з'явіцца новы? Гэта важнае пытанне. Бо, на маю думку, поспех кожнага выканаўцы ў тым, каб ён (або ягоны прадзюсер ці кампазітар і паэт, якія для яго пішуць, аранжыроўшчык) думалі і адчувалі крыху наперад, "пралічвалі", якая музыка, якія песні будуць запатрабаваныя.

— Складана паспець усюды. Ёсць шэраг вельмі модных выканаўцаў, чые канцэрты не заўсёды прадаюцца. Гучаць на радыёхвалях — адно, а каб людзі прыйшлі на твой канцэрт і засталіся задаволеныя, адчулі змест песні, адчулі эмоцыі, — гэта зусім іншае. Быць модным і мець магчымасць нешта сказаць людзям — розныя рэчы. Калі сумяшчаецца, гэта цудоўна!

"Пралічваць" наперад? Не ведаю, можа, у некага гэта і атрымоўваецца... Думаю, што атрымліваецца ў Маскве і на Захадзе. Усё залежыць ад таго, як цябе глядач успрымае. Напэўна, якасць, змест важней, чым навамодныя павевы... Ёсць такія цудоўныя артысты, як Стынг, Філ Колінз, група "Смокі", нарэшце "Бітлз" і Фрэдзі Мерк'юры — яны заўсёды цікавыя і актуальныя. Ёсць сусветная музыка, якая заўсёды застаецца ў нашых сэрцах...

Гутарыла Таццяна МУШЫНСКАЯ.

"НОВЫ ГОРАД" АДКРЫВАЕ НОВЫЯ СТАРОНКІ

ШТРЫХІ ДА ПАРТРЭТА КАЛЕКТЫВУ

Міхась СОЛАПАЎ

У апошнія дзесяцігоддзі мы з'яўляемся сведкамі росквіту камернага выканальніцтва. Гэтую думку падцвярджае калектыў, які з'яўляецца лаўрэатам міжнароднага конкурсу, — інструментальны актэт «Новы горад» Беларускай акадэміі музыкі.

Ансамбль адкрывае вялікі прастор для калектыўнай творчасці. Нараджэнне творчай садружнасці, мэтай якой з'яўляецца самавыяўленне праз калектыўную форму музіцыравання, — доўгі, цяжкі і не заўсёды ўдзячны працэс. Перажыў яго і актэт «Новы горад», які быў створаны ў 1998 годзе з ліку шасці студэнтаў Беларускай акадэміі музыкі і двух музыкантаў БГУ культуры.

Мастацкім кіраўніком "Новага горада" з'яўляецца таленавіты музыкант Вікторыя Старыкава, якая дасканала валодае не толькі акардэонам, але і іншымі клавішнымі інструментамі. За кароткі час яна стварыла адзіны творчы арганізм з адораных, але надзвычай розных індывідуальнасцей. За чатыры з паловай гады калектыў здзейсніў у сваім творчым развіцці сапраўднае ўзыходжанне на Алімп. Ён набыў уласны твар, акрэсліў жанрава-стылістычныя накірункі ў рэпертуары, выканальніцкай манеры. Каларыстычная разнастайнасць, багаты арсенал выразных сродкаў, віртуозная тэхніка, шырокая амплітуда дынамічных градацый — ад пяшчотнага шэпту да аркестравага гучання — усё падпарадкавана генеральнай ідэі-трактоўцы, раскрыццю ідэйна-вобразнага зместу твора, які выконваецца.

Ансамбль пастаянна вядзе інтэнсіўную канцэртную дзейнасць. Яго гастрольныя маршруты пралеглі праз вялікія і малыя гарады нашай рэспублікі: Гродна, Брэст, Ліду, Салігорск, Слонім, Ваўкавыск, Рэчыцу.

Па меры таго як расло выканальніцкае майстэрства ансамбля, назапашваўся сцэнічны вопыт і канцэртны рэпертуар, з'яўлялася жаданне памерацца сіламі на творчых спаборніцтвах. У снежні 2000 года актэт прыняў удзел у міжнародным конкурсе ў Польшчы, дзе быў узнагароджаны дыпломам. Акрыленыя поспехам, артысты ансамбля смела адгукнуліся на запрашэнне выступіць у Маскве на міжнароднай выставе «Экспафорум». Канцэртныя выступленні на гэтай выставе аказаліся надзвычай паспяховымі.

У ліпені 2001 года на гарадскім свяце Мінска ансамбль «Новы горад» даў восем канцэртаў на Кастрычніцкай і іншых плошчах сталіцы. Кульмінацыяй у творчым жыцці інструментальнага актэта стала перамога на адным з найбольш прэстыжных музычных турніраў, Міжнародным конкурсе ў Кастэльфідарда (Італія), дзе калектыў быў удастоены першай прэміі.

Пра інструментальны актэт «Новы горад» дасюль гаворка ішла менавіта як пра сукупнасць выканаўцаў. Але ў калектыў уваходзяць канкрэтныя музыканты. Артыстычная рэпутацыя ансамбля залежыць ад шчаслівай гармоніі, што ўтвараюць сабою артысты-музыканты, ад поўнага іх узаемаразумення, а таксама ад партнёрскіх узаемасувязяў у вырашэнні мастацкіх задач. Інакш кажучы, праз індывідуальную свабоду — да згуртавання. Такімі якасцямі валодаюць усе ансамблісты гэтай творчай садружнасці: Таццяна Іванова (балалайка-прыма), Наталля Часнова (балалайка-секунда), Ірына Лосева (домра-малая), Святлана Дземянкова (домра-альт), Дзмітрый Стрэж (гітара-бас), Вікторыя Старыкава (акардэон) — душа і кіраўнік ансамбля.

Згаданыя артысты актэта з'яўляюцца студэнтамі, магістрантамі і выпускнікамі Акадэміі музыкі. Акрамя іх, у складзе актэта прымаюць удзел дзве студэнткі Белдзяржуніверсітэта культуры: Марыя Белавусава (флейта) і Ганна Афанасьева (ударныя інструменты). Нельга не заўважыць, што інструментальны склад ансамбля надзвычай своеасаблівы, калі не сказаць унікальны. Цікавасць уяўляе сабой і рэпертуар гэтага творчага калектыву. Час дыктуе свае ўмовы, таму старыя формы музіцыравання заканамерна абнаўляюцца...

Зразумела, што рэпертуар ансамбля складаецца ў асноўным з сачыненняў сучасных кампазітараў, а таксама з бессмяротных твораў залатога фонду класічнай музыкі. Добра вядома, што рэпертуар для нетрадыцыйных ансамбляў — найскладанейшая праблема, і вырашаць яе даводзіцца, як правіла, кіраўніку калектыву і некаторым артыстам, якія маюць вопыт у галіне інструментоўкі. Варта зазначыць, што сачыненні Баха, Скарлаці, Дэліба, Хасэ, Вольфа, Лара, а таксама Бакалейнікава, беларускіх кампазітараў Глебава, Суруса, сучасных аўтараў з былога СССР і замежных — Журбіна, Уласава, Кузняцова-Ушакова, Качаліна, Веласкез, Фіна, Сарконі паўстаюць у вельмі добрай аранжыроўцы. Гэта сведчыць пра яшчэ адну іпастась кіраўніка ансамбля В.Старыкавай і музыканта Т.Івановай. Калектыў вельмі добра разумее, што без смелых пошукаў і эксперыментаў у сучасным мастацтве цяжка дабіцца сур'ёзных поспехаў.

Аб прафесійнай запатрабаванасці актэта «Новы горад» можна меркаваць і па тым, як ахвотна з ім супрацоўнічаюць салісты — майстры вакалу. Такія, напрыклад, як народная артыстка РБ Наталля Гайда, лаўрэаты міжнародных конкурсаў Анастасія Масквіна і Васіль Мінгалёў, лаўрэат нацыянальнага конкурсу Алена Знак, салістка Белдзяржфілармоніі Нэлі Душчынская.

Выканальніцкаму стылю актэта ўласцівыя шчырасць і душэўная ўсхваляванасць, якія дазваляюць данесці да слухачоў усю глыбіню мастацкага зместу.

Пераклад з рускай мовы.



ПАЎНАПРАЎНЫ ДЖАЗ

БЕЛАРУСКІ ДЖАЗ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ 1950-Х ГГ.

З пачаткам хрушчоўскай "адлігі" стала магчымым гаварыць пра існаванне джаза як паўнапраўнага жанру савецкай эстрады. Афіцыйная ідэалагічная пазіцыя ў адносінах да джаза ў той час значна змякчылася. Ужо не выкарыстоўваліся такія жорсткія адміністрацыйныя меры, як роспуск джазавых аркестраў пры канцы 40-х гадоў.

Яўген ФЕЛЬГІН

Усё ж былі і негатыўныя моманты, якія перашкаджалі творчаму пад'ёму калектываў. Рэпертуарныя камісіі па-ранейшаму маглі забараніць выконваць тыя ці іншыя творы. Прычынай гэтага часта станавіліся праявы сучасных тэндэнцый заходнееўрапейскага ці амерыканскага джаза ў творах айчынных і замежных аўтараў. Новыя тэндэнцыі ў джазавай гармоніі, рытміцы, мелодыцы, манеры выканання ўжо асэнсоўваліся і, нягледзячы на перашкоды, па-свойму ўкараняліся ў творчасці кампазітараў, аранжыроўшчыкаў, кіраўнікоў калектываў і асобных музыкантаў, што сведчыла пра паступальны рух у развіцці савецкага джаза.

У першыя гады "адлігі" арганізоўваліся новыя аркестры, што працавалі ў сферы джазавай і эстраднай музыкі. Некаторыя з іх у хуткім часе набылі шырокую вядомасць у маштабах Савецкага Саюза. Невыпадкова, што ў іх ліку быў маскоўскі аркестр пад кіраўніцтвам Эдзі Рознера. Кіраўнік гэтага аркестра, вядомы джазавы трубач, раней узначальваў Дзяржджаз БССР, калектыў, які паклаў пачатак гісторыі беларускага джазавага мастацтва. Роспуск Дзяржджаза ў ліку першых савецкіх джаз-аркестраў на пачатку так званай «эпохі адміністрацыйнага разгінання саксафонаў» азначаў страту арыенціраў у джазавай і эстраднай музыцы рэспублікі і наступны прастой у джазавай творчасці, якая бярэ за аснову аркестравую школу. У першай палове 50-х гадоў становішча, якое сфарміравалася ў беларускіх эстрадных аркестрах і ансамблях, як прафесійных, так і самадзейных, было даволі цяжкім для развіцця джазавага аркестравага выканальніцтва. Акрамя творчых праблем, былі і праблемы арганізацыйнага характару, што не дазвалялі сабраць пры якой-небудзь установе культуры аркестр, які б па свайму складу цалкам адпавядаў біг-бэнду. У 1957 годзе ў праграму летняга сезона Мінскі цырк запрасіў на працу канцэртна-эстрадны аркестр Саюздзяржцырка пад кіраўніцтвам выдатнага музыканта і дырыжора Барыса Райскага. Гэты цыркавы біг-бэнд адразу вызначыўся сваёй сыгранасцю, падборам рэпертуару, валоданнем джазавай стылістыкай.

Увогуле гісторыя аркестра цырка бярэ пачатак яшчэ ў Шанхаі, дзе ён быў арганізаваны намаганнямі савецкіх музыкантаў. У 1947 годзе ўрад СССР прыняў пастанову і дазволіў тром тысячам савецкіх грамадзян з іх сем'ямі, якія пражывалі ў Шанхаі, Цяньцзіне і Бейпіне, рэпатрыіравацца ў СССР[1]. Пастанова прадугледжвала, што па прыездзе на радзіму рэпатрыянтам дазваляецца працаваць з улікам кваліфікацыі і спецыяльнасці. Сярод іх аказаліся і члены шанхайскага аркестра. Такім чынам, новым месцам працы рэпатрыянтаў стала Кемераўскае абласное канцэртна-эстраднае бюро, дзе калектыў атрымаў назву «Джаз-аркестр пад кіраўніцтвам Барыса Райскага».



Б. Райскі. Шанхай (Кітай). 1939 г.

Творчая дзейнасць гэтага калектыву доўжылася ўсяго каля года. Аднак непрацяглае існаванне ні ў якой ступені не прыніжае яго дасягненняў. Важна падкрэсліць, што рэпертуар аркестра пад кіраўніцтвам Райскага вылучаўся жанравай разнастайнасцю і ўключаў у сябе інструментальны джаз і песні савецкіх аўтараў (Дунаеўскага, Салаўёва-Сядога, Блантэра, Пакраса, Цфасмана), а таксама творы класічнай музыкі (Чайкоўскага, Глінкі, Рахманінава, Рымскага-Корсакава, Штрауса). Гэта стала магчымым дзякуючы таму, што многія артысты аркестра былі выдатнымі музыкантамі (мульты-інструменталістамі), якія валодалі двума ці трыма інструментамі. Так, напрыклад, Барыс Райскі сумяшчаў абавязкі дырыжора з выканальніцтвам на віяланчэлі, фартэпіяна і трамбоне. Пры неабходнасці склад аркестра павялічваўся да эстрадна-сімфанічнага. Аранжыроўкі музычных твораў ажыццяўляліся кіраўніком калектыву, артыстамі аркестра Габіскерыяй, Бакліцкім і Гармідзе. Акрамя таго, выконваліся творы Райскага, Капцеўскага, Сакалова.

Кажучы пра інструментальны джаз, варта адзначыць, што ў той час яго выкананне жорстка рэгламентавалася рэпертуарнымі камісіямі. Таму з рэпертуару выключаліся п'есы класікаў амерыканскага джаза, дазволены былі толькі нямногія джазавыя кампазіцыі савецкіх аўтараў. Кемераўская камісія, акрамя гэтых змен у рэпертуары, рабіла акцэнт і на недахоп патрыятызму ў творчасці калектыву, што было чыста ідэалагічным патрабаваннем да аркестра, які нядаўна прыехаў з замежжа. Патрыятычная тэматыка знайшла адлюстраванне ў новых эстрадных песнях савецкіх кампазітараў. У вакальным выканальніцтве праявілі сябе музыканты аркестра Габіскерыя і Гросу. У калектыў запрасілі таксама і іншых салістаў-вакалістаў. Сярод іх быў Уладзімір Абрамаў, які выступаў з не так даўно расфарміраваным Дзяржджазам БССР. Спецыфіка аранжыроўкі музыкі для біг-бэнда выяўлялася ў акампанеменце эстрадным песням: там прысутнічалі элементы джаза. Часам у аркестроўках былі інструментальныя сола.

Новым калектывам, якім Барыс Райскі кіраваў з 1955 года, быў канцэртна-эстрадны аркестр Саюздзяржцырка[2]. Творчыя

задачы, якія ставіліся перад калектывам драматургіяй цыркавых нумароў, паспяхова вырашаліся дзякуючы мастацкаму майстэрству Райскага і аркестра ўвогуле. У сувязі са значным паслабленнем цэнзуры ў нумарах праграмы з'явілася джазавая музыка для біг-бэнда. Гэтаму спрыяў танцавальны характар шматлікіх твораў амерыканскай свінгавай музыкі. Зазначым, што стыль "свінг" на яго радзіме – Амерыцы – стаў вельмі папулярным менавіта ў якасці танцавальнай музыкі. У выкананні калектывам лацінаамерыканскіх твораў было цікавае выкарыстанне іх рытмікі і тэмбравых асаблівасцей у межах стылістыкі свінга. Прыкладное значэнне джазавых твораў не прыніжала магчымасцей калектыву, што дазваляла ставіць аркестр цырка ў адзін шэраг з найлепшымі савецкімі біг-бэндамі.

Мінскі цырк, эвакуіраваны падчас Вялікай Айчыннай вайны, у 1947 годзе аднавіў сваю працу. У 1952 годзе савецкім урадам была прынята пастанова аб будаўніцтве дваццаці стацыянарных цыркаў па ўсёй краіне, бо многія даваенныя былі разбураны. Адным з першых планавалася пабудаваць цырк у Мінску.


Б. Райскі. 1986 г.

На пачатку творчай дзейнасці аркестра пад кіраўніцтвам Барыса Райскага новы будынак цырка яшчэ не быў гатовы, таму цыркавыя прадстаўленні праходзілі ў сталіцы ў летні сезон. Тады ў парку культуры і адпачынку імя Горкага адкрывалася шапіто. Музыку аркестра слухалі не толькі гледачы цыркавога прадстаўлення, але і іншыя наведвальнікі парка. У сталіцы расла папулярнасць калектыву. Акрамя Мінска, творчую дзейнасць аркестра вельмі высока ацанілі ў іншых гарадах Савецкага Саюза, такіх як Масква, Чэлябінск, Архангельск, Варонеж, Іркуцк, Фрунзе, Днепрапятроўск, Астрахань, Львоў, Сочы, Тбілісі, Іванава, Запарожжа, Краснаярск, Растоў-на-Доне, Цюмень. Калектыў атрымаў шырокую вядомасць і прыцягнуў да сябе ўвагу спецыялістаў усёй краіны. Хочацца згадаць характарыстыкі, якія выкарыстоўваліся ў адносінах да калектыву: «высокае мастацкае майстэрства аркестра»[3], «высокая музычная культура выкананых нумароў»[4], «высокая якасць выканальніцкай працы аркестра»[5], «выдатнае музычнае афармленне нумароў праграмы»[6]...

Творчасць аркестра не абмяжоўвалася цыркавымі прадстаўленнямі. Калектыў карыстаўся магчымасцю праводзіць канцэртныя выступленні ў антрактах і ў свабодны ад работы ў цырку час. Запісы музыкі на Беларускім радыё былі паказальнымі з таго пункту гледжання, што падчас іх аркестр імкнуўся выявіць свае найлепшыя якасці. Значнай працай калектыву быў запіс музыкі да мастацкай стужкі «Нашы суседзі» рэжысёра С.Сплашнова, якая была ажыццёўлена на кінастудыі «Беларусьфільм». Райскі спецыяльна для гэтай карціны зрабіў аркестроўку музыкі кампазітара Макравусава.

Адкрыццё ў канцы 1958 года будынка новага цырка дало аркестру магчымасць пастаянна працаваць у Мінску. Да часу канчатковага фарміравання беларускага цыркавога калектыву аркестр пад кіраўніцтвам Барыса Райскага, які ўваходзіў у яго склад, быў прызнаны адным з найлепшых у Савецкім Саюзе музычным калектывам у жанры цыркавога мастацтва[7].

У сярэдзіне 1950-х гадоў лёгкая музыка, якая ўключала творчасць савецкіх эстрадных і джаз-аркестраў, карысталася вялікай папулярнасцю ў беларускага слухача. У той час патрэба ў ёй не магла быць у дастатковай меры задаволеная эстраднымі канцэртамі, якія трансляваліся па рэспубліканскаму радыё. Што да канцэртных выступленняў у гэтым жанры, дык ужо на працягу некалькіх гадоў былі відаць недахопы ў працы калектываў Белдзяржэстрады. Крытыка справядліва звяртала ўвагу на негатыўныя праявы: недахоп прафесійнага майстэрства некаторых артыстаў эстрады, вузкасць іх інтарэсаў, адсутнасць эстэтычнай каштоўнасці ў рэпертуары. Музычны рэцэнзент газеты "Літаратура і мастацтва" пісаў, што «пераважная большасць эстрадных брыгад, якія працуюць у гарадах і раёнах БССР, складаецца з няштатных, а часам і проста выпадковых людзей. Пра якасць іх выступленняў мастацкае кіраўніцтва эстрады не ведае. Для гэтых калектываў Белдзяржэстрада – толькі "пракатная кантора". У эстрадных канцэртах рэдка можна пачуць добрыя лірычныя і жартоўныя песні, востры, баявы канферанс, папулярную інструментальную музыку класікаў і савецкіх кампазітараў»[8]. Нягледзячы на мерапрыемствы, якія праводзіліся ў адпаведнасці з рашэннем Упраўлення па справах мастацтва ў 1950 годзе "праводзіць праверку ўсіх асобных выканаўцаў, чыстку рэпертуару ад непаўнацэнных твораў"[9], становішча ў жанры музычнай эстрады працягвала заставацца даволі цяжкім.

У канцы 1940-х – пачатку 1950-х гадоў неаднойчы падкрэсліваўся крызісны стан эстраднага жанру ў творчасці беларускіх кампазітараў, але пры канцы 1950-х гг. было напісана значна больш эстраднай музыкі. Многія з новых твораў адразу атрымалі прызнанне ў айчыннай аўдыторыі. Аднак крытыка адзначала безгустоўнае, рамесніцкае выкананне музыкі беларускіх аўтараў некаторымі калектывамі (брыгадамі) Белдзяржэстрады, якое прыніжала годнасць новых твораў і не выклікала асаблівай сімпатыі ў слухачоў.

Такім чынам, наспела неабходнасць у калектыве, здольным выконваць новыя творы на высокім мастацкім узроўні. Акрамя таго, трэба было зрабіць музыку, якая выконваецца, даступнай для шматтысячнай аўдыторыі, таму гэты калектыў абавязаны быў працаваць у сферы музычнага радыёвяшчання. Арганізацыйныя пытанні вырашаліся на высокім дзяржаўным узроўні: ліст старшыні Камітэта па радыёвяшчанню і тэлебачанню пры Савеце Міністраў БССР з прапановай стварэння калектыву разглядаўся ў Міністэрстве культуры БССР. Першапачаткова не быў вызначаны склад музычнага ансамбля і не былі акрэслены яго жанравыя асаблівасці. Стварэнне канцэртнага ансамбля кшталту сімфанічнага аркестра малога складу Міністэрства культуры палічыла немэтазгодным, таму што ў рэспубліцы ўжо быў сімфанічны аркестр Беларускай дзяржаўнай філармоніі. Стварэнне эстраднага аркестра лічылася магчымым, бо такога аркестра ў Беларусі не было. Пра гэта паведамлялася намесніку старшыні Савета Міністраў БССР Е.Уралавай у лісце міністра культуры БССР Р.Кісялёва[10]. Старшыня Камітэта па радыёвяшчанню і тэлебачанню С.Суцёпін прадставіў у Савет Міністраў БССР праект штатнага раскладу канцэртна-эстраднага аркестра[11]. Праект быў зацверджаны мастацкім кіраўніком музычнага радыёвяшчання заслужаным дзеячам мастацтва БССР Д.Лукасам[12]. У ім прадугледжваўся калектыў са складам як эстрадна-сімфанічнага аркестра, так і біг-бэнда, ці эстраднага аркестра. Дадалі таксама шэраг народных інструментаў – з тым, каб выкарыстоўваць і беларускую народную музыку.

Невыпадкова, што аркестр узначаліў кампазітар Юрый Бяльзацкі. Ён быў выдатным дырыжорам і выканаўцам у розных музычных жанрах, у тым ліку джазавым і эстрадным. Ю.Бяльзацкі атрымаў шырокую папулярнасць у рэспубліцы падчас творчай дзейнасці Дзяржджаза БССР, дзе ён сумяшчаў абавязкі музычнага кіраўніка, дырыжора і піяніста. А пазней ён працаваў таксама на пасадах галоўнага дырыжора Беларускага дзяржаўнага тэатра аперэты і кінастудыі "Беларусьфільм". Творчыя і сяброўскія адносіны з мастацкім кіраўніком Дзяржджаза Эдзі Рознерам Бяльзацкі падтрымліваў і пасля расфарміравання першага беларускага джаз-аркестра. Бяльзацкім была аранжыравана першая праграма наноў створанага маскоўскага аркестра пад кіраўніцтвам Рознера. Акрамя таго, ён спецыяльна напісаў песні, якімі пачыналася і заканчвалася праграма. На кожным з канцэртаў гэтага аркестра ў Мінску Рознер прадстаўляў гледачам Бяльзацкага, які прысутнічаў у зале.

Эстрадны аркестр Беларускага радыё і тэлебачання надзвычай хутка апраўдаў надзеі, якія ўскладаліся на яго падчас стварэння. У радыёперадачах паводле цыкла канцэртаў, якія былі прысвечаны 40-годдзю БССР, гаварылася, што гэты калектыў ужо заваяваў любоў і ўвагу слухачоў. Найбольш значнымі яго дасягненнямі былі прызнаны запіс музычнай камедыі Бяльзацкага "Даліна шчасця" (паводле п'есы беларускага драматурга Канстанціна Губарэвіча) і музычна-літаратурная перадача "Гершвін". Запісваючы выдатны твор Джорджа Гершвіна – "Блакітную рапсодыю", Юрый Бяльзацкі сумяшчаў яркае выкананне на фартэпіяна з дырыжыраваннем.

Плённая дзейнасць аркестра мінскага Дзяржцырка і эстраднага аркестра Беларускага радыё і тэлебачання прадказвала новыя здзяйсненні ў айчыннай музычнай культуры. У 1961 годзе Юрый Бяльзацкі пакінуў працу на пасадзе кіраўніка аркестра радыё ў сувязі з пагаршэннем здароўя. Прапанову стаць дырыжорам гэтага калектыву атрымаў Барыс Райскі. Ён згадзіўся, а новым кіраўніком аркестра цырка стаў калега Б.Райскага – піяніст і дырыжор Дзмітрый Сакалоў. У 1971 г. кіраўніцтва аркестрам цырка было перададзена Міхаілу Фінбергу. У сваёй творчай дзейнасці ён вывеў гэты калектыў на якасна новы ўзровень і адыграў галоўную ролю ў развіцці сучаснай беларускай джазавай і эстраднай музыкі на пасадзе кіраўніка новага калектыву – Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Рэспублікі Беларусь.

Аўтар выказвае ўдзячнасць за дапамогу ў падрыхтоўцы артыкула Валянціне Барысаўне Равенка, Людыне Юр'еўне Бяльзацкай, заслужанай артыстцы Беларусі Тамары Рыгораўне Раеўскай, дырэктару архіва мінскага Дзяржцырка Уладзіміру Аляксеевічу Даньшыну і паплечніку Барыса Райскага Барысу Мікалаевічу Гур'янаву.

---

[1] Навіны дня. 1947, 30 чэрвеня.
[2] Загад № 375 Галоўнага ўпраўлення цыркаў ад 9 снежня 1955 г.
[3] Загад № 108а па Тбіліскаму цырку ад 14 лістапада 1958 г.
[4] Загад № 141 па абласному упраўленню культуры г. Іванава ад 16 красавіка 1957 г.
[5] Выпіска з загада № 59 начальніка Галоўнага ўпраўлення цыркаў ад 20 лютага 1957 г.
[6] Загад № 94/А па Іванаўскаму Дзяржцырку ад 31 сакавіка 1957 г.
[7] Савецкая Беларусь. 1959, № 69 (8467).
[8] Літаратура і мастацтва. 1952, № 33 (892).
[9] Літаратура і мастацтва. 1950 ,№ 28 (783).
[10] Нацыянальны архіў РБ, фонд 7, воп. 4, адз. зах. 2962, арк. 18.
[11] Нацыянальны архіў РБ, фонд 7, воп. 4, адз. зах. 2962, арк. 22.
[12] Нацыянальны архіў РБ, фонд 7, воп. 4, адз. зах. 2962, арк. 23.

тэатр | МАСТАЦТВА 9/2004

УСПАМІНЫ – ДЗЕЙНЫЯ АСОБЫ

Працяг. Пачатак у № 7-8.

20

Арыядна ЛАДЫГІНА

20 верасня – новая інфармацыя з Томска: "Пуроўскі і Пігулеўскі – у Арджанікідзе, абодва без сямей. Панамарэнка, К.Чорны, Азгур, Лынькоў, Прагін, Эйдзінаў былі ў Гомелі. Цяпер, мабыць, у Бранску. Крапіва на фронце".

У паштоўцы ад 3 кастрычніка – неспакой у сувязі з надыходзячымі халадамі: "Дарагая Лора! Паштоўку Вашу атрымала. Адсутнасць паперы – галоўная прычына, каб не пісаць лісты. Я сама не маю ні канвертаў, ні паперы. Паштоўкі і тыя з цяжкасцю дастаю. (...) Вельмі хочацца ведаць, якая ў вас восень. Увогуле клімат Алма-Аты мяне вельмі цікавіць. У нас 26-га выпалі ледзяныя крупы, ды раставі. Цяпер надвор'е прыблізна такое, як у гэты ж час у Мінску. Імжаць восеньскія дробныя дожджыкі, бываюць халодныя вятры, а часам надараюцца і цёплыя дні. Я набыла сабе шарсцяны джэмпер, вялізны шарсцяны шаль і шарсцяную сукенку. (...) Маю глыбокія галёшы. Адным словам, больш спакойна зрабілася на душы, ледзь-ледзь экіпіравалася. Бедны Вася, піша ў кожным лісце, што гіне без галёш. Тут іх дастаць немагчыма, ва Уфе таксама, можа, у Алма-Аце ёсць? Ён піша, што паўсюль жудасная гразь, яшчэ захварэе, небарака".

"Рыхтуемся да зімы, – працягвае тую ж тэму Вольга Уладзіміраўна праз некалькі дзён. – Устаўляем вокны, шыем штонікі з мультану і г.д. У нас пахаладала. (...) Адправіла Васю пасылку з галёшамі і цёплымі шкарпэткамі. (...) Тут шмат вызваленых палякаў, і яны прадаюць цудоўныя рэчы. Вось калі б сюды мае восем тысяч! Але, на жаль, кніжка згарэла, і я цяпер магу толькі аблізвацца. З навін мушу паведаміць наступныя. 1. Да нас на работу едзе Міровіч. Ура! 2. Знайшлася Таня Ярмоліна ў Чэлябінску. 3. Гурэцкі знайшоў сына ў дзіцячым садку № 6 у Казані!". І прыпіска пра Якуба Коласа: ён у Ташкенце.



"Жорж Дандэн" Ж.Б. Мальера. Вольга Галіна ў ролі Анжэлікі. 1927 г.

Жыццё працягвалася. У Томск прыбывалі ўсё новыя і новыя беларусы. Прыехаў Міровіч з сям'ёй, яго пасялілі ў тым жа доме. А вось Вольгу Уладзіміраўну "ўшчыльнілі": Галіна, Станюта і Кашэльнікава размясціліся ў адным пакоі. Дабраўся да Томска і Азгур. "Толькі Вася не хоча да мяне ехаць", – скардзіцца Вольга Уладзіміраўна. Акцёры ездзілі на суботнік – удзельнічалі ў будаўніцтве дарогі, хоць мароз стаяў 20-градусны.

Яшчэ ліст, напісаны на двух бланках для тэлеграм і пасланы ў канверце (відаць, у лістападзе): "Дарагая Лора! Вашу апошнюю паштоўку атрымала! (...) У мяне ўсё па-старому. Тэатр працуе цудоўна, зборы поўныя, па выхадных днях і перад выхаднымі немагчыма дастаць білеты. Перакупшчыкі прадаюць іх каля касы ў некалькі разоў даражэй. Асаблівым поспехам карыстаюцца п'есы "Машачка", "Хлопец з нашага горада". Адпаведна і нашы справы ідуць добра, грошы выдаюць без затрымак і больш не кажуць пра скарачэнні і пра змяншэнне зарплаты. Публіка і мясцовыя гаспадары намі задаволеныя. Толькі Камітэт спіць і сніць, як бы нас з Томска выжыць і ўладкаваць сюды які-небудзь з маскоўскіх тэатраў. Мы выпадкова трапілі ў добрыя ўмовы, а многім маскоўскім тэатрам значна горш. Камітэт і самі тэатры не могуць гэта пераўжыць. Не ведаю, чым скончыцца барацьба. У нас даволі моцная абарона ў асобе тав. Кулагіна – сакратара абкама Новасібірска. Вы памятаеце яго, ён працаваў у ЦК у Мінску? Таму нас усіх добра ведае і ўзяў пад сваё крыльца. Нядаўна ён быў у Томску і нягледзячы на тое, што яго тут літаральна разрывалі на часткі, знайшоў час сустрэцца з намі, распытаў падрабязна, як уладкаваліся, і сказаў, што тэатр, безумоўна, будзе захаваны "да вяртання ў Беларусь". Пры гэтых словах мы (усе жанчыны) расплакаліся. Пасля ягонага візіту нам у Томску аказваюць яшчэ больш увагі. Усіх узнагароджаных прымацавалі да вельмі добрай закрытай сталовай, далі па 20 кг. бульбы, па вядру капусты і па 10 кг. морквы і буракоў. Мы абзавяліся кадушкамі, скрынямі і іншай тарай. Адным словам, зноў абрастаем. У нашым пакоі цёпла – да 20 градусаў даходзіць. Такім чынам, на жыццё скардзіцца не выпадае. Ды толькі чым лепш нам жывецца матэрыяльна, тым больш цяжка на душы. Так балюча за ўсіх блізкіх, якія, магчыма, галадаюць цяпер дзе-небудзь або замярзаюць. (...) Цалую Вас. Прывітанне Лідзе і Ігару. Прывітанне ад Лёлі Станюты і Бірылаў (мужа і жонкі). Лёля".

У гэтым жа лісце прыпіска: "У дзіцячым доме ў Хвалынскім раёне Саратаўскай вобласці (там, дзе наша Хая знайшла свайго сына) ёсць дзяўчынка, якая кажа, што "бацька іграе, а маці спявае". Яна ведае, што ў іх было тры пакоі і работніцу звалі Маруся. Болей яна нічога не ведае. Прозвішча яе невядомае. Можа, гэта з оперы чыя-небудзь дзяўчынка?".

У новым, 1942 годзе, надарыліся моцныя маразы. "У нас Новы год траскучы, з сапраўднымі сібірскімі маразамі, – піша Вольга Уладзіміраўна. – Учора было 44 градусы, сёння пацяплела – 35. Нават у пакоі стала халодна, усяго 10 градусаў, а было 18 – 20. Гэта тлумачыцца часткова тым, што няма дроў і мы топім вуглем. Але ж у нас цяплей за ўсіх. Сёння раніцай да нас прыбеглі пагрэцца Вера Кастрова са сваім маладым мужам (яны жывуць унізе). Абодва пасінелыя, дрыжаць, перапэцканыя вуглем, як з качагаркі. І шкада іх, і смешна. Учора абодва сядзелі і плакалі: было халодна, не было дроў, вугаль не хацеў гарэць... Сібіракі нас усе суцяшаюць: "Ну хіба гэта маразы? Пачакайце, яшчэ не тое будзе!" Не ведаю, што там будзе, а нам і гэтага досыць. У астатнім пакуль усё добра. Увесь снежань папраўляем сваё здароўе у сталовай партактыву. Наядаемся кожны раз, як удавы (сняданак, абед, вячэра). Трэба запасціся калорыямі, бо са студзеня, кажуць, нас адмацуюць. Шкада, такой райскай сталовай нам больш не знайсці.

(...) Жыццё цячэ даволі аднастайна; жывём ад навіны да навіны, балазе ў нас у кватэры ёсць радыё. Настрой значна палепшыўся з таго часу, як мы пачалі адшукваць на карце і пазначаць занятыя нашай цудоўнай Чырвонай Арміяй населеныя пункты".

А вось дзве кароткія паштоўкі, атрыманыя амаль адначасова ў сярэдзіне студзеня 1942 года. У адной з іх – пра сустрэчу Новага года: "Мы сустрэлі Новы год вельмі прыемна. Сустракалі ў нашым пакоі (ён самы вялікі). Было 15 чалавек, сярод іх многія з тых, хто заўсёды сустракаў яго з намі ў Мінску: Лёля Станюта, Вера Пола, Сцёпа Бірыла, Зіна Лідская і Вера Кастрова. Не было толькі (!!) маёй маці і сям'і Александроўскіх! Нягледзячы на шампанскае, сумавалі. Цяжка пазбавіцца ад успамінаў. Вельмі падбадзёрыла ўсіх нас перамога на фронце. Добраму настрою спрыяла і тое, што нам нечакана выдалі пад'ёмныя ў памеры месячнага заробку. Якраз да Новага года! Роўна ў 12 гадзін па маскоўскаму часу, а па нашаму ў чатыры гадзіны раніцы, мы ўзнялі бакалы на нашу Беларусь і за вяртанне ў яе". У другой паштоўцы зусім іншы настрой: "У нас сумныя навіны. Нягледзячы на добрую сустрэчу Новага года, пачаўся ён блага. Учора мы пахавалі нашага таварыша – Кадзю Рамановіча, брата Яўгена Сцяпанавіча. Памёр ён нечакана. Згарэў за некалькі дзён. У яго быў моцнай формы тыф, з ускладненнем на мозг. Смерць адбылася ад менінгіту. 5 дзён быў без свядомасці і памёр у пакутах. Жонка яго і Жэня Рамановіч зусім раздаўленыя. У іх і без таго было шмат гора. У Яўгена Сцяпанавіча ў Мінску засталіся жонка і дзеці, а ў Кадзі і ягонай жонкі – маленькая дачка і мацеры абодвух. Усе яны вельмі перажывалі, і вось – новае няшчасце. Апроч жонкі тут у Кадзі Р. застаўся сынок 6-ці гадоў. Увесь тэатр шчыра і глыбока перажывае гэтае няшчасце. Спадзяёмся, што гэта апошняя кепская навіна. Гэты год мусіць быць добрым".

Але добрым 1942 год не стаў ні для краіны, ні для купалаўцаў. "Нашы мужчыны, – піша Галіна ў паштоўцы ад 12 лютага, – штосьці, як кажуць у нас у тэатры, "пачалі даваць дуба".

"Ліда, дарагая! Ура!!! Вызвалены Мінск! Віншую, абдымаю. Цалую Вас, Ігара, Лору, калі яна дома. Хутка ўбачымся! Нашы гастролі ў Новасібірск адмяняюцца. Ёсць тэлеграма: выслаць брыгаду, а неўзабаве і ўвесь тэатр у Мінск. Сёння ўначы такое рабілася! Нашы дзіка лямантавалі, беглі з крыкамі будзіць і віншаваць адзін аднаго, не зважаючы, што ўвесь лагер спіць..."

"Кастусь Каліноўскі" Е.Міровіча. Вольга Галіна ў ролі графіні Стэмбоўскай. 1923 г.



Дзядзюшка ляжыць у клініцы. Яму выразалі язву страўніка. Прыкладна такую ж аперацыю будуць рабіць Янпольскаму. Аляксеенку таксама на днях зрабілі аперацыю. Даставалі шрот, які дагэтуль быў у яго недзе каля лёгкіх пасля спробы самазабойства. Астатнія ўсе жывыя і здаровыя, і я ў тым ліку. Хоць кожны чакае сваёй чаргі, бо з прычыны пэўных абставін менавіта наш горад зрабіўся ачагом хваробы, ад якой памёр Кадзя Р. Спадзяюся, што мы з вамі яшчэ сустрэнемся, а пакуль да пабачэння. Цалую. Лёля".

Смутак ахоплівае мінчан. Акцёры ўсё больш сумуюць. Вольга Уладзіміраўна зайздросціць Ларысе Пампееўне, якая вясной 1942 года мусіць ехаць у Горкі, дзе па рашэнню беларускага ўрада збіраецца трупа опернага тэатра. Там, відаць, сустрэнецца са сваім мужам. "Калі гэта мы з Васем сустрэнемся? Ён зрабіў вялікую памылку, што не паехаў у Томск. Тут яму жылося б значна лепш, а ва Уфе, відаць, вельмі кепска. Кожны ягоны ліст мяне непакоіць. Я трапіла ў значна лепшыя ўмовы, гэта мяне грызе, хоць я і не вінаватая. Нам, артыстам, заўсёды шанцавала і шанцуе. І тут усе кажуць, што нас надта песцяць. Мы харчуемся ў лепшай сталовай горада, атрымліваем паёк (нават масла). Жывём у цяпле, і нават зіма ў гэтым годзе ў Томску была зусім лёгкая. Мы нават расчараваныя, што не зведалі ніякіх вострых пачуццяў. А Вася піша пра



Вольга Галіна.

жудасныя бураны, пра 50-градусныя маразы ва Уфе, пра злосныя вятры. Нічога падобнага тут не было".

Гэта апошнія лісты, адпраўленыя Галінай у Алма-Ату, таму што Александроўскую ўжо выклікалі ў Горкі. У ліпені 1943 года ў Горкі з Уфы пераехаў і Васіль Пампеевіч Александроўскі. Дзяржбанк збіраў свае кадры, і па меры вызвалення беларускіх гарадоў усе перабіраліся ў Гомель. Адпаведна змяняліся і адрасы, па якіх пісала Вольга Уладзіміраўна. Але Купалаўскі тэатр яшчэ доўга заставаўся ў Томску. І ў Беларусь трапіў толькі пасля вызвалення Мінска, у верасні 1944 года. Нейкім цудам у архіве Александроўскай захавалася колькі лістоў Галіны да мужа. Яны пасылаліся з Томска ў Горкі або ў Маскву на адрас Ларысы Пампееўны. У адным з іх Вольга Уладзіміраўна дзеліцца сваімі ўражаннямі ад паездкі тэатра на параходзе па Обі летам 1943 года. "Дарагі Вася, — зазначае 8 ліпеня Вольга Уладзіміраўна. — Карыстаюся тым, што наш параход усю ноч прастаяў у Томску і пакуль яшчэ не адышоў, пішу некалькі слоў. Па-першае, учора ўначы, калі трапіла на параход (а мы з 7 гадзін вечара сядзелі на чамаданах і толькі а 12-й гадзіне пагрузіліся), я была зачараваная і параходам, і ракой. У нас з Лёляй цудоўная каюта на дваіх. Параход вельмі добры, карміць будуць тры разы на дзень. Адным словам, уяўляеш, — санаторый на вадзе. Рака была такая прыгожая ў розным асвятленні, што не хацелася ісці спаць. Я надта стамілася і таму ў чатыры гадзіны раніцы ўсё ж лягла, хоць мне не цярпелася ўбачыць усход сонца. Калі адпачну, абавязкова дачакаюся. Кепска толькі, што вельмі шумна. Едуць усе дзеці; нашы цэлую ноч бадзяюцца па палубах, шумяць. Ды яшчэ на параход з'явіліся п'яныя. Платонаў для пачатку ўжо ўчора вылучыўся. Сорамна за нашых. З імі нікуды нельга ехаць. Вася, цалую. З нецярплівасцю чакаю жніўня — спадзяюся сустрэцца з табою (...). Прывітанне Лоры, Ігару. Лёля".

Падарожжа на параходзе па Обі, сапраўды, было вельмі цікавае і запомнілася ўдзельнікам. Анры Барысавіч Янпольскі, цяпер прафесар Беларускай акадэміі музыкі, а ў той час малое дзіця, з задавальненнем засведчыў, што і ён быў сярод тэатральных дзяцей і "шумеў", бегаючы па палубах летам 1943 года. Ды толькі паездка тая не была прагулкай ці "санаторыем на вадзе". Падчас прыпынкаў ігралі шэфскія спектаклі, беларускія акцёры знаёмілі са сваёй творчасцю сібіракоў. Яшчэ год купалаўцы жылі ў Томску, чакалі вяртання на радзіму. Паказвалі спектаклі ў бліжэйшых гарадах і вёсках. У снежні 1943 года большая частка калектыву гастралявала ў Новасібірску, і кіраўніцтва вобласці вырашыла адзначыць юбілей У.Уладамірскага, правесці ў ягоны гонар грандыёзнае мерапрыемства. Пра гэта ў сваім чарговым лісце да мужа згадвае Вольга Уладзіміраўна, крытычна ацэньваючы вынікі зусім не таннай для калектыву справы: "Ну вось і скончылася наша "вясельнае падарожжа" ў Новасібірск, — піша Галіна 17 снежня 1943 года. — Яно, на мой погляд, нікому не было патрэбным. Ды толькі, на думку Уладамірскага, у мяне "дзікія" погляды, хоць, здаецца, у глыбіні душы і ён зразумеў, што помпа не атрымалася. Быў усяго адзін канцэрт з удзелам новасібірскіх артыстычных сіл... Ды толькі ўсё астатняе было лепш за юбіляра і ягоны антураж, таму што ў невялічкіх урыўках немагчыма было паказаць нікому не вядомага акцёра, а ў выпадкова падабраных дэкарацыях усё глядзелася ўбога і правінцыйна. Я кажу гэта са слоў яўрэйскіх акцёраў, якія прысутнічалі на канцэрце. Банкета, на які разлічвалі, ніхто не даў, і нават не адбылося прыёму ў "таты". Ён быў вельмі заняты. Хоць мы, вядома, нічога не страцілі. Жылі ў добрай гасцініцы, харчаваліся ў рэстаране 3 разы на дзень, пабывалі ў Александрынцы і атрымалі па 6 метраў палатна, па шаўковай камбінацыі (жанчыны) і па пары галёш (мужчыны). Да таго ж, на таўкучцы, я набыла сабе шэраг неабходных у гаспадарцы рэчаў. Зрэшты, супраць гэтай паездкі я нічога сказаць не магу, апроч таго, што гэта каштавала шмат грошай


Васіль Пампеевіч Александроўскі.

нашай дырэкцыі і нікому не было патрэбна. Уладамірскі ад абласнога камітэта па справах мастацтва атрымаў залаты гадзіннік. Гэта ж таксама рэч!

Калі вярнуліся, я мела дурасць — у тэатры, у халодным памяшканні (у душы) — памыцца халоднай вадой і прастудзілася. Сёння нават не пайшла на рэпетыцыю, але думаю, што нічога сур'ёзнага не здарыцца. Хутка папраўлюся, хоць у пакоі ў нас халодна. Саграюся ў Зіны Лідскай. Сцёпачка таксама захварэў. Ён нават у ложку ляжыць, а я ўсё ж хаджу. Але з-за нас абодвух сёння нават замянілі спектакль. У мяне ноччу, відаць, была гарачка, і я амаль да раніцы не магла заснуць. А яшчэ не спала ад страху — баюся мышанят, якіх у нас шмат развялося. Яны бегаюць па ложку. Я два разы нават ускоквала напалоханая, мне падавалася, што мыш залезла пад коўдру. Я ўсё вытрасала і лажылася зноў. Узяла да сябе кацяня, але яно, праклятае, раптам вылезла і пайшло спаць да Раісы. За гэта я яго разлюбіла, хоць увогуле коцік вельмі мілы (...), Сцяпан Сцяпанавіч з ім забаўляецца як дзіця, гадзінамі. (...) З тае пары, як пайшла Лёля (Станюта пераехала жыць да сваіх знаёмых. — **А.Л.**), мне было вельмі сумна, і я, калі заставалася адна дома па вечарах, часта плакала. А цяпер са сваім выхаванцам нават не заўважаю, як праходзяць вечары.

Чытаю вельмі цікавую кніжку. У сталовай мы пазнаёміліся з адным літаратарам (...) (аўтар кнігі, выдадзенай у 1928 г., У.Жданаў. — **А.Л.**) і даведаліся, што ён напісаў "Каханне ў жыцці Л.Талстога". Мы, вядома, зацікавіліся. Ён нам даў яе пачытаць, і мы ўсе цяпер у захапленні. Вельмі цікавая тэма. Я проста праглынаю ўрыўкі з перапіскі Талстога і жонкі. Яны пражылі разам амаль 50 гадоў і з іх апошніх 25 у жудасным разладзе, хоць і не праставалі кахаць. Вельмі пакутавалі і каталі адно аднаго. Але я цалкам на яе баку. Думаю, калі б выпісала некаторыя радкі і паслала табе як свае, ты б нават не заўважыў падробкі, настолькі часам яе пачуцці супадаюць з маімі (вядома, не ў асноўным пункце разладу).

Вася! Я забіта тым, што ў цябе так кепска з абуткам і іншымі рэчамі (Васіль Пампеевіч разам з Дзяржбанкам рэспублікі знаходзіўся ў толькі што вызваленай і дарэшты разбуранай Нова-Беліцы пад Гомелем. — **А.Л.**). (...) У мяне сэрца сціскаецца, калі думаю, што ты будзеш жыць у жудасных умовах. Ці скончыцца ўсё гэта калі-небудзь? Цалую цябе моцна. Прывітанне ўсім тваім калегам. Лёля".

Гэта быў адчай, які незнарок вырваўся ў Галіны. Адна за адной у Гомель ішлі паштоўкі. Іх перасылалі з Масквы, бо паштовай сувязі яшчэ не было. "Дарагі Вася! З Новым годам! Хочацца верыць, што ў гэтым годзе мы, нарэшце, будзем дома разам будаваць новае жыццё. Я і табе, і сабе гэтага ад душы жадаю. Цалую моцна, зычу здароўя і сіл вытрымаць усе іспыты і перамагчы ворагаў — знешніх і ўнутраных. Прывітанне і віншаванні ад Сцяпана Сцяпанавіча, Зіны Лідскай, Лёлі Станюты, Глікмана, Кашэльнікавай, Веры Полы, Малкіна. Мы разам у Лёлі будзем сустракаць Новы год. Не хапае толькі цябе. Ужо вып'ем за цябе..."

Чаканне выкліку ў Беларусь становіцца ўсё больш напружаным, маркотным. Пра гэта сведчаць і лісты Галіны да Александроўскай з Томска ў Маскву, напісаныя напрыканцы 1943 — напачатку 1944 гг. "Дарагія Лора, Ліда і Ігар! Вы не ведаеце, як сумна, што мы так далёка ад Масквы. Успамінаю, як добра было ў Горкім — у 9 або ў 9.30 мы слухалі загады па радыё. Тут жа трэба чакаць да гадзіны ночы (бо ў нас розніца на 4 гадзіны!), а калі загад бывае пазней, яго не пачуеш, бо спыняецца трансляцыя з Масквы. Мы вельмі хвалюемся — не можам дачакацца звестак пра вызваленне родных гарадоў. Усе сядзяць на чамаданах. Нічога не хочацца рыхтаваць да зімы, а тут трэба ўстаўляць вокны, саліць капусту, запасацца бульбай і г.д. Ды ўсё гэта ўяўляецца нейкай бязглуздзіцай. Але наш няўрымслівы Сцяпан Сцяпанавіч Бірыла раскідаў ва ўсіх пакоях печы і распачаў капітальны рамонт. І жывём мы пакуль у холадзе і хаосе. (...) У тэатры таксама яшчэ не топяць".

Працяг тэмы — у адным з наступных лістоў Ларысе Пампееўне ў Маскву. "Дарагія Лора, Ліда і Ігар! Шчыра кажучы, з Вашага боку не вельмі добра так зазнавацца, каб не напісаць нават ніводнай паштоўкі. Я ветліва павіншавала Вас з улазінамі, потым з Новым годам, потым Лору з Ордэнам, г.зн. паводзіла сябе як і належыць цывілізаванаму чалавеку, а ў адказ атрымала кукіш! Хіба гэта добра? Мы цяпер (...) ліхаманкава рыхтуемся да ад'езду ў Беларусь. Рыхтуем Беларускі рэпертуар — "Палешукі", "Таварыш Андрэй" Рамановіча, "Пінская шляхта" Дуніна-Марцінкевіча, "Паўлінка" і "Прымакі" Я.Купалы, перакладаем усе старыя і новыя рускія п'есы на Беларускую мову (думаю, што Вольга Уладзіміраўна не выпадкова слова "беларускі" штораз піша з вялікай літары: вельмі сумавалі акцёры "па роднай мове". — **А.Л.**). Праца ідзе на ўсю моц. Наша брыгада, першая ластаўка, ужо сёння ад'язджае ў Гомель. Едуць Уладамірскі, Быліч, Краўцоў, Глікман, Станюта (яна ўжо, дзякуй Богу, заслужаная), Лідская, Ярмоліна і Скачкоўская. Я тое-сёе пасылаю з імі Васю. Цяпер столькі клопатаў — жах! Трэба штосьці прадаць, штосьці набыць, прасці, шыць, фарбаваць і г.д. А куды ўсё пакласці?! Мы тут абраслі, займелі шмат рэчаў. Ды пачынаецца новая эра жыцця. Мы паедзем не так і хутка. Пакуль збяромся, пакуль атрымаем вагоны, пройдзе, мабыць, месяцы два. Але ўсё роўна хутка ўбачымся. Таму — да хуткага спаткання. Цалую ўсіх Вас. В.Галіна". І вось нарэшце, 4 ліпеня 1944 года, з Томска ў Маскву ляціць апошняя "ваенная" паштоўка Галіны, адрасаваная Лідзіі Пампееўне.

"Ліда, дарагая! Ура!!! Вызвалены Мінск! Віншую, абдымаю. Цалую Вас, Ігара, Лору, калі яна дома. Хутка ўбачымся! Нашы гастролі ў Новасібірск адмяняюцца. Ёсць тэлеграма: выслаць брыгаду, а неўзабаве і ўвесь тэатр у Мінск. Сёння ўначы такое рабілася! Нашы дзіка лямантавалі, беглі з крыкамі будзіць і віншаваць адзін аднаго, не зважаючы, што ўвесь лагер спіць. Кіраўніцтва нас зразумела. Сёння з падшэфным вучылішчам правялі сумесны мітынг, быў канцэрт і банкет. Генерал загадаў забіць свінню. Вось як! Цалуем Вас, абдымаем. Ваша В.Галіна".

На гэтым скончылася ваенная перапіска. Летам 1944 года яны сустрэліся ў разбураным, але свабодным Мінску. Ды толькі на шляху дамоў лёс нанёс купалаўцам яшчэ адзін нечаканы і жудасны ўдар. За Омскам ад цягніка, які рухаўся на захад, адарваліся і рухнулі пад адкос некалькі апошніх вагонаў, у якіх ехалі беларускія акцёры і іх сем'і. Сярод тых, хто загінуў, акцёры тэатра — Быліч, Шашалевіч, старэйшая дачка Глебава...

Працяг будзе.

Пераклад з рускай мовы.

Фота з архіва аўтара.

ВЕРА, НАДЗЕЯ, ЛЮБОЎ, МАЛАДОСЦЬ

ГАСТРОЛІ БРЭСЦКАГА АБЛАСНОГА ТЭАТРА ДРАМЫ І МУЗЫКІ Ў МІНСКУ

Ці варта гаварыць пра тое, што сёння гастролі абласных тэатраў на сталічнай сцэне ператварыліся з добрай традыцыі ў выключнасць? І калі "вывезці" ў Мінск адзін-два спектаклі яшчэ можна, паднапружыўшыся, дык наладзіць паўнавартасныя гастролі – надзвычай складана. І ўсё ж. Сёлета, напярэдадні свайго 60-гадовага юбілею, на сталічнай сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы з паўнавартаснай гастрольнай афішай выступіў Брэсцкі абласны тэатр драмы і музыкі.

"Саламея Русецкая" С. Кавалёва. Сцэна са спектакля.

Таццяна КОМАНАВА

Нягледзячы на тое, што сучасны глядач зноў вярнуўся ў тэатр (пра гэта мы ўжо пару-тройку гадоў не перастаём гаварыць з захапленнем і пэўнымі спадзяваннямі на змены да лепшага), жыццёвыя рэаліі даводзяць: усім навокал правіць канкурэнцыя, і калі ты жадаеш што-кольвек прадаць, мусіш мець свой асабісты брэнд, пазнавальны і адметны сярод іншых. Не выключэнне ў гэтым "бізнес-шэрагу" і тэатр. Сёння неспакушаныя гледачы з большай ахвотай пойдуць на спектакль нятаннай заезджай антрэпрызы, часта далёка "не першай свежасці", але з гучнымі імёнамі на афішы, чым на гастролі нязнанага для іх тэатра, незалежна ад мастацкага ўзроўню. Як кажуць, кліент хоча ведаць, за што плаціць.

Ці варта гаварыць пра тое, што сёння гастролі абласных тэатраў на сталічнай сцэне ператварыліся з добрай традыцыі ў выключнасць? І калі "вывезці" ў Мінск адзін-два спектаклі яшчэ можна, паднапружыўшыся, дык наладзіць паўнавартасныя гастролі – надзвычай складана. І ўсё ж. Сёлета, напярэдадні свайго 60-гадовага юбілею, на сталічнай сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы з паўнавартаснай гастрольнай афішай выступіў Брэсцкі абласны тэатр драмы і музыкі.

Вяртаючыся да тэатральных "брэндаў", не адкрыю Амерыкі, калі скажу, што брэсцкі тэатр – адзін з нямногіх у Беларусі, якія брэнд гэты маюць – Міжнародны тэатральны фестываль "Белая вежа", які, адзіны ў Беларусі, за час свайго існавання здолеў захаваць першапачатковую ідэю, фармат і перыядычнасць. Аднак "твар" "Белай вежы" – гэта, усё-такі, спектаклі іншых – прыезджых тэатраў з замежных краін, бо Беларусь традыцыйна прадстаўляецца на фестывалі ў фармаце "гаспадары + 1" (спектакль брэстаўчан і яшчэ аднаго беларускага калектыву). І жаданне "сябе паказаць" гасцінна саступае імкненню "на іншых паглядзець". І менавіта таму гастролі тэатра ў Мінску выклікалі падвойную цікавасць: нарэшце тэатралы змаглі больш пільна паглядзець і на спектаклі самога тэатра, якія, патрэбна адзначыць, прыемна ўразілі сталічную публіку.

Бадай, галоўным (але не адзіным!) дыяментам гастрольнай афішы брэстаўчан стаў спектакль "Дзядзька Ваня" паводле знакамітага чэхаўскага твора. Аднак у святле апошняй "беларускай моды" на пастаноўку твораў гэтага класіка з амаль абавязковым "эксперыментаваннем" на глебе чэхаўскіх п'ес брэсцкі спектакль вылучаўся пэўным акадэмізмам. Але акадэмізм гэты ні ў якім разе не варта блытаць з традыцыяналізмам – у выкананні брэсцкіх акцёраў чэхаўскі твор аказаўся надзвычай свежым, "незаштампаваным" і – пранізліва зразумелым. Аніякай псеўдафіласофскасці! – на сцэне ўсё проста і адкрыта, і менавіта гэтая прастата, пераадолець якую героі Чэхава не ў стане, і падпарадкоўвае сабе ўсё жыццё персанажаў, вымушаючы іх адшукваць ва ўласным жыцці іншыя "ходы", "тэмы", "зацікаўленасці".

У якасці рэжысёра спектакля выступіў небезвядомы ў нас літовец Альгірдас Латэнас, якога беларускія тэатралы ведаюць у тым ліку і па ролях у чэхаўскіх спектаклях Эймунтаса Някрошуса (прыкладам, Вяршынін у "Трох сёстрах"). І, памятаючы бліскучыя акцёрскія ансамблі "тых" спектакляў, падобны ансамбль можна было назіраць і ў брэсцкім спектаклі: шэраг яркіх акцёрскіх індывідуальнасцей сталі асновай выбітнага сцэнічнага "палатна". Але, здаецца, ідэя "літоўскай разгадкі" "загадкавай рускай душы" рэжысёра асабіста ў дадзеным спектаклі мала займае, для Латэнаса нашмат больш важным з'яўляецца гранічнае абвастрэнне думкі пра тое, што жыццё складваецца... з жыцця, з кожнай хвілінкі, якую чалавек праводзіць на гэтым свеце, а не адно з вялікіх подзвігаў і маштабных здзяйсненняў. І людзі, якія не жадаюць гэтага разумець, чакаючы "шанцу" праявіць сябе, проста марнуюць сваё жыццё, так нічога і не робячы для таго, каб шанц гэты калі-небудзь настаў. І ці не самым паказальным у спектаклі з'яўляецца эпізадычны вобраз Работніка (Віктар Піскун), які на працягу спектакля на фоне заўсёдных размоў гаспадароў пра неабходнасць працаваць... анічога не робіць, толькі майструе паветранага змея. Але для яго змей – высокая мара або ўсяго толькі своеасаблівая форма абібоцтва?..



"Французскія жарсці на падмаскоўным лецішчы" Л. Драгунскай. Сцэна са спектакля.

Арыентацыя на лепшыя ўзоры сусветнай класічнай драматургіі – гэта адзін з прынцыповых напрамкаў у фарміраванні не толькі гастрольнай афішы, але і "стацыянарнага" рэпертуару тэатра. І таму натуральна, што палову назваў у гастрольным спісе брэстаўчан склалі класічныя творы – шэкспіраўскія "Рамэо і Джульета", "Рэвізія" паводле гогалеўскага "Рэвізора", "Кравец" – першая на Беларусі пастаноўка нязнанай у нас п'есы польскага класіка абсурду Славаміра Мрожэка. Аднак у дачыненні літаральна да ўсіх гэтых пастановак неабходна зазначыць, што класічнасць першаасновы адно падштурхоўвае рэжысёраў да пошукаў нешараговага падыходу да драматургічнага матэрыялу. У "Рэвізіі" рэжысёра Андрэя Бакірава гэта выяўляецца праз "пераакцэнтоўку" твора – галоўным героем спектакля ён робіць зусім не Хлестакова (Сяргей Пяткевіч), а Гараднічага (Міхаіл Мятліцкі) з яго "світай". "Рамэо і Джульета" для рэжысёра Цімафея Ільеўскага становіцца спробай "ачысціць" шэкспіраўскую першаснову ад усялякіх экзальтаваных напластаванняў, выявіўшы яе выключна як "гульні каралевы Маб", у выніку чаго "традыцыйны" для тэатра падзел персанажаў на Мантэкі і Капулеці цалкам траціць сваю актуальнасць. "Кравец" рэжысёра Цэзарыя Карпінскага пазначаны пэўным сцэнічным "аслаўяньваннем" абсурду, дзе самыя бязглуздыя, неверагодныя і несумяшчальныя рэчы раптам выяўляюць агульную сутнасць і ўзаемадапаўняльнасць, форма становіцца зместам, а адсутнасць зместу – іншай формай-зместам.

Зрэшты, не толькі класічная, але і сучасная драматургія была шчодра прадстаўлена ў гастрольнай афішы. Сярод такіх пастановак – спектакль "Саламея Русецкая" паводле п'есы беларускага драматурга Сяргея Кавалёва, які палюбіўся гледачам найперш пранізлівасцю і шчырасцю гісторыі галоўнай гераіні Саламеі (Тамара Ляўчук) – жанчыны, чый жыццёвы лёс стаўся суцэльнай барацьбой "за права жанчыны называцца чалавекам". А безумоў-



"Беспарадак класа "LUX", альбо Скокі з мерцвяком" Р. Куні. Сцэна са спектакля.

нымі глядацкімі фаварытамі сталіся камедыі "Французскія жарсці на падмаскоўным лецішчы" паводле п'есы Людмілы Драгунскай – гісторыі з жыцця "не зусім новых" рускіх, а таксама каскад бліскучых камедыйных сітуацый-гэгаў "з англійскага жыцця" ў спектаклі "Беспарадак класа "LUX", альбо Скокі з мерцвяком" Рэя Куні.

Не забыўся тэатр і на маленькіх гледачоў, прапанаваўшы ім спектакль "Парася Кнок" рэжысёра Валянціны Янавец – кранальную гісторыю пра "лялечную" веру, надзею, любоў і самаахвярнасць.

Аднак самае галоўнае, пра што тэатр не забываецца, – гэта... гледачы. Так, як бы дзіўна гэта ні гучала, але сёння надзвычай часта глядач аказваецца ў сітуацыі "вымушанага спажыўца", маўляў, бяры гэта, бо іншага ўсё роўна няма і не будзе. Але брэстаўчане любяць гледачоў, і тыя адказваюць ім узаемнасцю. А ці не гэта – сведчанне сапраўднай "маладосці духу", нават напярэдадні 60-годдзя тэатра?

Фота Андрэя СПРЫНЧАНА.



тэатр | МАСТАЦТВА 9/2004





"Дзядзька Ваня" А. Чэхава. Сцэны са спектакля.



ШЛЯХАМ ДУХОЎНАГА ЎЗВЫШЭННЯ

ДА 200-ГОДДЗЯ БЕЛАРУСКАЙ ПРАФЕСІЙНАЙ ГРАФІКІ


В. Ванькові. "Калі хто хоча пайсці за мной...". Літаграфія. 1837.

Мастацтва духоўнае па сваёй сутнасці. Гэта справядліва не толькі для сакральнага жывапісу ці графікі святых пісанняў, але і для свецкіх твораў. Мастак працуе згодна са сваім індывідуальным разуменнем і часцей за ўсё не задумваецца, што менавіта вобраз і падабенства Тварца, ўвасобленыя ў розуме і сумленні чалавека, кіруюць яго спантаннымі душэўнымі рухамі. Духоўнасць ва ўсе часы для хрысціянскага свету з'яўляецца ідэйным стрыжнем мастацкай творчасці, вышэйшым абгрунтаваннем этыкі і маральным крытэрыем ацэнкі мастацкага вобраза.

Уладзімір РЫНКЕВІЧ

Графіка – азбука мастацтва. Сімвалічна, што першаўзоры нацыянальнай графікі ўзыходзяць да мініяцюр рукапісных ўсходнеславянскіх кніг і гравюр беларускіх старадрукаў. Але з самага свайго нараджэння – дрэварытаў скарынінскіх выданняў, гравюр П.Мсціслаўца, Т.Макоўскага, М. і В.Вашчанкаў, А. і Л.Тарасевічаў, Г.Ляйбовіча і іншых беларускіх гравёраў – друкаваная графіка з нарастальнай сілай прэтэндавала на самастойнае мастацкае значэнне. Калі ў XVIII ст. у Еўропе дзейнасць мастацкіх акадэмій набыла ўжо немалы вопыт, то ў нашым краі да канца стагоддзя спецыяльных навучальных мастацкіх устаноў практычна не існавала.

Творчасць, нястомная праца душы неаддзельныя ад высокага выканальніцкага майстэрства, якое можа быць дасягнута толькі пры спецыяльнай прафесійнай падрыхтоўцы мастака. Таму важнейшым крокам у эвалюцыі нацыянальнага выяўленчага мастацтва было аб'яднанне ў 1798 годзе мастацкай адукацыі і традыцыйнага універсітэцкага навучання ў Віленскім універсітэце – адукацыйна-навуковым цэнтры гістарычнай Літвы. **Вызначальнай падзеяй для развіцця графікі ў беларуска-літоўскім краі стала адкрыццё ў 1805 годзе ва універсітэце на факультэце вольных мастацтваў кафедры гравюры.** Менавіта гэты год лагічна лічыць датай нараджэння беларускай прафесійнай, або «вучонай», графікі, які азначыў пераход выяўленчага мастацтва з паўпрафесіянальнай на спецыяльна-адукацыйную аснову. З гэтага часу вылучаюцца графічныя спецыялізацыі мастакоў, а прафесійная эстампная графіка разам з малюнкам распачалі свой няпросты шлях як самастойная галіна выяўленчага мастацтва.



Я. Лапацінскі. Святое сямейства. Афорт. Каля 1810.

Школа гравюры, якую стварыў ва універсітэце запрошаны з Пецярбурга англічанін Ю.Саўндэрс, падняла прэстыж віленскіх майстроў настолькі, што мясцовыя выдавецтвы пачалі адмаўляцца ад паслуг пецярбургскіх гравёраў. Традыцыі высокага класіцызму, унесеныя прафесарам Ф.Смуглевічам (заснавальнікам кафедры малюнка і жывапісу) і падтрыманыя яго вучнем і пераемнікам Я.Рустэмам у сваёй педагагічнай дзейнасці, склалі аснову рысавальнага майстэрства мясцовай навучальнай установы. Ва універсітэце была заснавана першая ў беларуска-літоўскім краі літаграфічная майстэрня (амаль адначасова з аналагічнымі літаграфічнымі прадпрыемствамі ў Пецярбургу, Варшаве, Львове, Кіеве). Такім чынам утварылася адметная творчая супольнасць мастакоў, вядомая ў гісторыі еўрапейскага мастацтва як Віленская мастацкая школа. Значную колькасць яе складалі рысавальшчыкі і гравёры, творчая дзейнасць якіх вызначала развіццё беларуска-літоўскага выяўленчага мастацтва і пасля закрыцця універсітэта (1832 год) на працягу ўсёй першай паловы XIX ст. Сярод іх было шмат ураджэнцаў беларускіх зямель або тых, хто пэўны час працаваў у беларускіх губернях і творчасць якіх была цесна звязана з нацыянальнай тэматыкай (Я.Дамель, М.Падалінскі, Г.Кіслінг, В.Славецкі, Х.Главацкі, В.Ваньковіч, К.Русецкі, Ю.Азямблоўскі, М.Пшыбыльскі, Т.Лукашэвіч, К.Рыпінскі, К.Бахматовіч, М.Кулеша і многія іншыя). Некаторыя з выхаванцаў віленскай школы ўдасканальвалі майстэрства ў мастацкіх акадэміях Пецярбурга і Заходняй Еўропы[1]. Эстампы, прасякнутыя адухоўленасцю партрэтных, жанравых і пейзажных вобразаў, разам з жывапіснымі карцінамі беларускіх мастакоў (не ў апошнюю чаргу дзякуючы рэпрадукцыйнай графіцы) набылі шырокую вядомасць і тым самым зрабілі заяўку на далучэнне лепшых дасягненняў беларуска-літоўскага мастацтва да здабыткаў еўрапейскай выяўленчай культуры. Наступны ўздым беларускай станковай графікі, падобны гэтаму, адбыўся толькі больш чым праз сто гадоў, ужо ў другой палове XX ст.

Духоўнае святло мастацкай творчасці не згасла і ў неверагодна цяжкі перыяд сацыяльнага і нацыянальнага ўціску другой паловы XIX ст., калі беларускае выяўленчае мастацтва спазнала заняпад. Пра станковую графіку гэтага перыяду можна гаварыць з пэўнай доляй умоўнасці, абапіраючыся на творчасць асобных мастакоў, якіх у Польшчы называлі «крэсавымі», у Расіі – палякамі ці літоўцамі. Самі мастакі, ураджэнцы этнічных беларускіх зямель, часта не знаходзячы магчымасцей рэалізаваць свой талент на радзіме, пазбаўленыя права гаварыць па-беларуску, падпісвалі свае аркушы на польскай, рускай або на французскай мовах. З праяўленнем нацыянальнай адметнасці ў літаратуры, актывізацыяй краязнаўчых, фалькларыстычных і этнаграфічных даследаванняў у глыбіні душы мастакоў абуджалася нацыянальная самасвядомасць, якая, напрыклад, дазволіла знакамітаму рускаму скульптару і графіку з годнасцю падпісацца пад сваім малюнкам: «Изобразил белорус М.Микешин»[2]. З гэтага часу да нас дайшлі нямногія альбомная выданні друкаванай графікі, арыгінальныя малюнкі, дзе гістарычныя і жанравыя кампазіцыі, тыпажы прасталюдзінаў чаргуюцца з біблейскімі сцэнамі, відамі прыроды і помнікамі старажытнай беларускай архітэктуры. Тым больш уражвае моц духу беларускага народа, калі нават у такіх цяжкіх сацыяльных умовах прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі змаглі праявіць свой талент, стаць знанымі ва ўсходнеславянскай культурнай прасторы мастакамі, дзеячамі культуры і навукі (сярод мастакоў – Н.Орда, М.Мікешын, А.Ромер, Ф.Рушчыц, С.Заранка, К.Каганец і інш.).

XX стагоддзе стала для беларускага графічнага мастацтва часам выпрабавання духоўнай трываласці. На новым гістарычным этапе беларускай графіцы было прызначана спазнаць светлыя спадзяванні на станоўчыя перамены, глыбокія расчараванні і сапраўдныя ўзлёты творчай думкі. Глабальныя сацыяльныя катастрофы XX ст. абвастрылі трагедыйны складнік эвалюцыі нацыянальнай культуры і шмат у чым вызначылі характар і дынаміку развіцця, а па сутнасці другога нараджэння беларускай прафесійнай графікі.









Спадзяванню эстэтыкаў рускага філасофскага рэнесансу, што «мастацкая творчасць не павінна быць падпарадкавана знешнім для яе нормам – маральным, грамадскім, ці рэлігійным»[3], наканавана было застацца нязбыўнай марай. Разняволенасць духу, якую, здавалася, прынесла сацыялістычная рэвалюцыя, для мастацкай творчасці аказалася фікцыяй. Шматабяцальнае на пачатку 1920-х гадоў абуджэнне творчай актыўнасці, найперш у графіцы (М.Шагал, Э.Лісіцкі, К.Малевіч, А.Брайзер, М.Эндэ, Ф.Фогт, С.Юдовін), і хваля нацыянальнага адраджэння на справе аказаліся кароткачасовымі бліскавіцамі беларускай культуры. Больш чым паўстагоддзя беларускай графіцы было прызначана развівацца ў плыні агульных тэндэнцый шматнацыянальнага савецкага мастацтва (са сваімі плюсамі і мінусамі), ва ўмовах штучнай ізаляцыі ад асноўных кірункаў развіцця сусветнага мастацтва. Ідэалагічная прапаганда стала асноўнай рысай і крытэрыем адбору выставачных твораў графікі. Важдзізм і рэвалюцыйны фанатызм выцеснілі са станковага мастацтва душэўнасць чалавечых стасункаў. Марксісцка-ленінская ідэалогія абмежавала творчую дзейнасць выпрацаванымі адносінамі да чалавека як «дзейнай істоты», сутнасць якой вызначалася «функцыямі класавага становішча, якое фактычна вычэрпвала шматмернасць унутранага свету індывіда»[4]. Маладое пакаленне творцаў паступова адаптавалася да жыцця па закону двайстай маралі, падзяляючы мастацтва на афіцыйнае і тое, што прызначалася «для душы». Мабыць таму ў гады таталітарызму мастацтва не страціла свайго асноўнага стрыжня – духоўнасці. Не агітацыйныя плакаты і пампезныя кампазіцыі трыумфальных перамог, а творы малых жанраў – псіхалагічны партрэт, гістарычны і лірычны пейзаж (В.Волкаў, Я.Драздовіч, М.Філіповіч, А.Астаповіч, Я.Мінін, Г.Змудзінскі, А.Тычына, Л.Лейтман, М.Тарасікаў, З.Гарбавец і інш.) забяспечылі тую сюжэтна-вобразную сферу графічнага мастацтва, дзе знаходзілі духоўнае паразуменне творца і глядач.

Тэма Вялікай Айчыннай вайны ўзрушыла беларускае мастацтва, скіравала творцаў да асэнсавання сапраўдных каштоўнасцей жыцця, выяўлення духоўнай крыніцы, якая сілкавала перамогу дабра над злом. Крыкам душы адбіліся ў гісторыі мастацтва дакументальныя натурныя замалёўкі актаў зверства фашыстаў, створаныя воінамі-мастакамі на фронце і ў партызанскіх атрадах (М.Абрыньба, Г.Бржазоўскі, М.Гуцієў, І.Давідовіч, А.Каржанеўскі, Я.Красоўскі і інш.). Творы, адухоўленыя ідэяй самаахвярнасці дзеля шчаслівай будучыні нашчадкаў і аптымізмам адраджэння мірнага жыцця, склалі графічную хроніку пасляваенных дзесяцігоддзяў (М.Бельскі, А.Волкаў, А.Тычына, Б.Малкін, С.Герус, Л.Лан, С.Раманаў). Пазней, у 1960-я – 1970-я гады, тэма вайны атрымала ў графіцы вобразна-сімвалічнае асэнсаванне, дзе духоўнасць набыла больш шырокае абагульняльнае значэнне. Ваенная тэматыка ў графіцы і жывапісе (так сама, як і ў літаратуры, кінематографе) стала адным з галоўных тэматычных кірункаў і ў значнай ступені абумовіла стылёва-вобразную адметнасць нацыянальнага выяўленчага мастацтва другой паловы XX ст. Але і ў гэтай тэматыцы было нямала перацягнутых з даваеннага часу пампезных кампазіцый, якія падмянялі сапраўдную крыніцу перамогі – сілу духу і свабодалюбства нашага народа, геніяльнасцю правадыроў і адданасцю камуністычным ідэалам.

Духоўны ўздым і эмацыянальна-патрыятычны настрой пасляваеннага аднаўлення жыцця станоўча паўплывалі на творы арыгінальнай графікі (малюнак-карціна, акварэль, манатыпія). Тыражная графіка, для якой патрабаваліся вытворчая база і спецыяльная падрыхтоўка мастакоў, толькі зараджалася. Таму не без падстаў, марачы аб «далучэнні савецкіх мастакоў да перадавых ідэй сусветнага мастацтва», мастак М.Тарасікаў з жалем канстатаваў: «У нас няма станковай графікі»[5].

Рэнесансам беларускай станковай графікі можна назваць перыяд 1960-х — 1980-х гадоў, які значна ўзбагаціў духоўны патэнцыял нацыянальнага выяўленчага мастацтва. Менавіта ў тагачасных спрыяльных сацыяльна-эканамічных умовах сталі магчымыя адраджэнне амаль усіх відаў эстампа і вобразнае ўвасабленне ідэй, якія раней былі «закрытымі». У мастацкае жыццё моцнай плынню пачалі ўлівацца нацыянальныя кадры прафесійных графікаў – выхаванцаў Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (з 1991 года – Нацыянальная акадэмія мастацтваў), утварацца лакальныя мастацкія школы. Узнаўленне культурна-гістарычных сувязяў, пераемнасць традыцый некалькіх пакаленняў беларускіх мастакоў садзейнічалі фарміраванню сукупнасці стылявых і ідэйна-вобразных вартасцяў беларускага графічнага мастацтва, што ў выніку прывяло да стварэння нацыянальнай школы графікі. На арэне традыцыйнай для савецкага часу чырвонадатаўскай цыклічнасці выставачнай дзейнасці вылучыліся дзве асноўныя тэматычна-вобразныя плыні: індустрыялізацыя – спараджэнне культуры тэхнагеннай цывілізацыі і культурна-гістарычная спадчына. Калі першая, акрамя даніны ідэалогіі, часта мяжавалася з бездухоўнасцю, была для мастакоў полем тэхнічных эксперыментаў (асабліва ў акварэлі і лінагравюры), то другая адкрыла вялікія магчымасці для духоўнага самаўдасканалення творцаў.

Бясспрэчна, што адухоўленасць мастацтва кожнага народа мае нацыянальны каларыт. Захаваннем нацыянальнага характару беларускае выяўленчае мастацтва абавязана традыцыйнай народнай творчасці. Пошук «нацыянальнага стылю» ў прафесійным мастацтве, актывізацыя якога ў перадваенныя дзесяцігоддзі была звязана з кніжна-газетнай і станковай графікай, адбываўся ў мутным віры калізіі «пралетарскага па зместу і нацыянальнага па форме», «нацыянальнага і інтэрнацыянальнага...» мастацтва «сацыялістычнага рэалізму». Новае паняцце «нацыянальнага» як «выразу духоўнай энергетыкі этнасу»[6] сфарміравалася ўжо ў наш час. У сваіх лепшых графічных аркушах А.Кашкурэвіч, Г.Паплаўскі, В.Шаранговіч, У. і М. Басалыгі, Л.Асецкі, А.Лось, А.Паслядовіч, Л.Марчанка, Я.Кулік і многія іншыя беларускія графікі змаглі падняцца ў вобразным асэнсаванні нацыянальнай ідэі вышэй за адлюстраванне вонкавых атрыбутаў фальклору.









Актуальная на пачатку XX ст. філасофская думка, што «мастацтва ўвогуле ёсць галіна ўвасаблення ідэй», а не прымітыўнага адлюстравання рэчаіснасці, што яно «ў сваёй канчатковай задачы павінна ўвасобіць абсалютны ідэал не ў адным уяўленні, а і на справе – павінна духастварыць, ажыццявіць наша рэальнае жыццё»[7], зноў набыла актуальнасць у пераломны момант найноўшай гісторыі Беларусі. З развянчаннем камуністычнай ідэалогіі і адмаўленнем ад тэндэнцыйнасці савецкага мастацтва ў эстэтычнай сферы адкрывалася «свабода», якая часова дэзарыентавала мастакоў і падштурхнула іх да пошукаў новага «гаспадара» ў камерцыйнай ці палітычнай сферах. Станковая графіка (адрозна ад графічнага дызайну), у большай меры, чым іншыя віды выяўленчага мастацтва, каторы ўжо раз на радзіме аказалася незапатрабаванай. Стварыліся спрыяльныя ўмовы для распаўсюджання ў сацыяльнай свядомасці сродкамі бездухоўнага мастацтва культу нізкіх інстынктаў. Асэнсаванне высокага прызначэння творцы, а таксама таго, што не ўсе сродкі апраўдваюцца выжываннем і што не ў любой якасці мастацтва вядзе Homo sapiens да духоўнага ўдасканалення, прыходзіла не адразу.

Мастацтва – аўтарскі роздум, філасофія, нават рэлігія ў шырокім сэнсе слова. Гэтая якасць станковай графікі асабліва выразна праявілася ў творчасці мастакоў, якія сёння ўвайшлі ў перыяд творчай сталасці, – пакаленне мастакоў пасляваенных гадоў нараджэння (У.Савіч, В.Славук, Р.Сітніца, Л.Алімаў, У.Вішнеўскі, Ю.Якавенка і многія іншыя). Станаўленне іх творчых індывідуальнасцеў і сацыяльнай свядомасці азначылася не толькі пэўнай эканамічнай стабільнасцю застою, але і трагічнымі падзеямі афганскай вайны, чарнобыльскай катастрофай, урэшце, распадам СССР. Перад мастакамі паўстала неабходнасць самастойна пераасэнсаваць стэрэатыпы савецкага часу, напоўніць ісцінным зместам катэгорыі "дабра і зла", "сумлення", "праўды", "прыгажосці". Складанаму творчаму працэсу і не заўсёды пераканальным вынікам эксперыментаў яшчэ належыць даць мастацтвазнаўчую ацэнку. Але найбольшае дасягненне беларускай графікі постсавецкага перыяду можна азначыць ужо цяпер. Яно – у тым творчым асэнсаванні, што **не соцыум і не дзяржаўныя ідэалогіі з'яўляюцца апошнімі інстанцыямі ў вызначэнні сапраўдных каштоўнасцей жыцця і ідэалаў прыгажосці.** Мастацтва перастае быць кан'юнктурным. Важна не толькі ўсведамленне сваёй прыналежнасці да пэўнага этнасу, веданне гістарычных каранёў, барацьба за свабоду і росквіт сваёй краіны, але і адчуванне сябе часцінкай Космасу ў яго мікра- і макравымярэннях. Мабыць, глабалізм мыслення як ніколі раней зблізіў прасторава-часавыя полюсы вобразнага дыяпазону творчасці: персаналізм і касмізм, архаічнасць і сучаснасць. «Чалавек – касмічная істота», – празорліва сцвярджаў стагоддзе таму рускі філосаф М.Бярдзяеў. **Пасціжэнне Вечнай гармоніі Светабудовы вызначае сэнс і якасць творчасці.**



В. Ваньковіч. Галава старога. Літаграфія.
М. Падалінскі. Партрэт В. Герберскага. Медзярыт. 1813.
А. Ромер. Вызваленыя. Папера, алоўак. Каля 1870.
Б. Кісліні. Партрэт Я. Рустэма. Медзярыт. 1814.
Я. Дамель. Мужчынскі партрэт. Паляўнічы. Афорт. 1820-я.
А. Каменскі. Беларус і літвін. Літаграфія.
Н. Орда. Віцебск. Літаграфія. 1870-я.
З. Гарбавец. Партрэт вучонага-агранома-заатэхніка Авітоўскага. Ксілаграфія. 1927.
С. Богуш-Сестранцэвіч. Выпрабаванне коней. Пяро, туш. 1910.







Творчы працэс няспынны. Заявіла пра сябе і ўжо заваёўвае свае творчыя пазіцыі новае пакаленне графікаў (Ю.Алісіевіч, А.Басалыга, А.Журавовіч, П.Татарнікаў, В.Шоба, і інш.). Менавіта ім належыць сцвердзіць эстэтыку графічнага мастацтва і ўвасобіць у вобразах маральныя ідэалы грамадства пачатку новага тысячагоддзя. Разам з вытанчанасцю вобразнай задумы, прэтэнзіяй на маштабнасць ідэі, смелымі эксперыментамі з выяўленчымі сродкамі графікі творчасць маладых не пазбаўлена павярхоўнага декаратывізму, бльтанай філасафічнасці, салоннасці. Каб разабрацца ў хаосе ідэй і форм, не спакусіцца на дробнае, нязначнае, для мастака вельмі важна трымаць галоўны арыенцір творчасці. Пра гэта добра сказаў хрысціянскі прапаведнік Аляксандр Мень: **"Творчасць разнастайная, але галоўнае — стварэнне свайго духу. Гэта — вечная творчасць. Тое, што напісана на палатне, — толькі знак таго, што адбылося ў нас у сэрцы"**[8].

Юбілейная дата беларускай прафесійнай графікі — падстава звярнуцца да гісторыі нашай культурнай спадчыны. У ёй мы шукаем апірышча для маральнага аздараўлення і ўзмужнення нацыянальнага мастацтва. Каб нашы душы не ачарсцвелі, трэба вярнуць ім традыцыйныя духоўныя каштоўнасці, адрадзіць веру ў вышэйшую справядлівасць і давер да мастацтва.

---

[1] Падрабязней гл. Рынкевіч У. Віленская мастацкая школа //Адукацыя і выхаванне. 2002. № 6. С 53 – 59.

[2] Гл.: Рынкевіч У. "Намаляваў беларус М.Мікешын" // Мастацтва. 2003. № 1. С. 47 – 49.

[3] Бердяев Н. Кризис искусства. М-СПб., 1990. С. 19.

[4] Мартынов В.В. Философия красоты. Мн., 1999. С. 72.

[5] Тарасиков Н. Проблемы белорусской станковой графики // Советская Белоруссия. 1956. 8 августа.

[6] Салееў В. "...Нацыянальнае па форме"...// Мастацтва. 2004. № 5. С. 34.

[7] Соловьев В.С. Сочинения («Общий смысл искусства»). М., 1994. С. 251.

[8] Мень А. Культура и духовное восхождение. М., 1992. С. 59.



Я. Мінін. Вайна. Ксілаграфія. 1932.
М. Тарасікаў. Аўтапартрэт. Папера, алоўак. 1930-я.
Р. Сітніца. Нясвіж. Прывіды старога парку. Каляровая літаграфія. 1991.
В. Славук. Пгэрадактылі. Афорт. 1992.

КОСМАС, УБАЧАНЫ З ЗЯМЛІ

НАТАТКІ ПРА ФАНТАСТЫЧНЫ ПЕЙЗАЖ

Пейзаж не толькі абуджае ў нас любоў да прыроды. Ён выклікае роздум і будзіць фантазію, заахвочвае нас марыць і зазіраць праз заслону часу або адлегласці ў іншыя сусветы.
Яшчэ ў старажытнасці для кітайскіх і японскіх мастакоў пейзажны матыў служыў найперш нагодай для медытатыўнага заглыблення, для філасофскіх разваг аб прыродзе рэчаў, адзінстве ўласцівасцяў прыроды і чалавечай душы.

Марыя ГРАМЫКА

"Зрабі шкельцы для вачэй, каб бачыць Месяц вялікім..."

Еўрапейскае мастацтва на працягу многіх стагоддзяў не ведала пейзажа ў сённяшнім разуменні. У Сярэднявеччы сама ідэя карціны, увесь сэнс якой зводзіўся б да любавання зямной прыродай, была немагчымай. Стаўленне да пейзажа пачало змяняцца тады, калі змянілася стаўленне да прыроды. І пейзаж, і партрэт фарміраваліся ў эпоху Рэнесанса, калі ўзрасла цікавасць да асобнага чалавека і да прыроды вакол яго.

Менавіта тады ў людзях зноў прачынаецца прага пазнання свету, вядомая з антычнасці, – і не толькі таго свету, які даступны воку чалавека. У гэтыя часы сягаюць карані фантастычнай літаратуры. Да станаўлення новых жанраў падштурхоўвала развіццё навукі, мастацтва, філасофіі. Паводле зноў актуальных антычных вучэнняў пра "гармонію сфераў", іерархічна ўпарадкаваны, Сусвет разглядаўся як велізарны музычны інструмент, ва ўнісон якому гучыць усё на зямлі і ў нябёсах. Але што знаходзіцца далей – па-за яго межамі? Гэтае пытанне ўзнікала ў галовах найбольш актыўных і цікаўных людзей гэтай актыўнай і цікавай эпохі.

Сімвалам чалавека "рэнесансавага тыпу" называюць Леанарда да Вінчы. Яго "Мона Ліза" (1503), адна з самых загадкавых карцін у гісторыі мастацтва, мае для нас яшчэ адну таямніцу – на гэты раз звязаную з пейзажам, на фоне якога ўвасоблена жанчына з дзіўнай усмешкай. Краявід, які адкрываецца за яе спінай, незвычайны. Гэты не абстрактны садовы або архітэктурны фон, на якім у тыя часы было прынята пісаць мадэляў. Пры поглядзе на гэты краявід узнікае пачуццё ірэальнасці, фантастычнасці. Неаднаразова адзначалася, што ён вельмі падобны да месяцовага і адпавядае ўяўленням аб прыродзе Месяца ў часы Леанарда, калі людзі на падставе формы месяцовых плямаў лічылі, што ландшафт гэтага начнога свяціла складаецца з мораў, гор і туманоў.

Вядома, што сярод шматлікіх вынаходніцтваў Леанарда да Вінчы быў тэлескоп (да адкрыцця гэтай прылады Галілеем заставалася стагоддзе). Сярод пакінутых мастаком запісаў захавалася і такая даволі загадкавая: "Зрабі шкельцы для вачэй, каб бачыць Месяц вялікім". Гэта не адзіныя радкі, прысвечаныя назіранням за суседкай Зямлі: "Уся прамова твая павінна прывесці да высновы, што Зямля – зорка, амаль падобная да Месяца...", "...неабходна, каб цела Месяца мела зямлю, ваду, паветра і агонь з тымі ж умовамі руху, якія маюць і нашыя стыхіі"; "Калі будзеш назіраць падрабязнасці месяцовых плямаў, дык часта знойдзеш паміж імі вялікія адрозненні – і ў гэтым я сам упэўніўся, малюючы іх. І адбываецца гэта з-за аблокаў, якія ўзнімаюцца з водаў Месяца, рассціляючыся паміж Сонцам і гэтай вадой і сваім ценем, выкрадаючы ў гэтай вады сонечныя промні, таму вада гэтая аказваецца ў цемры, пазбаўленая магчымасці адлюстроўваць Сонца"...

Магчыма, усмешка Джаконды – усмешка чалавека новага часу, якому адкрылася штосьці, недасяжнае людзям раней? Ёсць падставы лічыць гэты твор адным з першых касмічных пейзажаў у гісторыі мастацтва, што, безумоўна, толькі надае яму загадкавасці.

"Дзеці на беразе сусветаў"

Пры канцы XIX стагоддзя імклівае развіццё навукі стварыла ўмовы, у нечым падобныя да тых, што былі падчас Рэнесанса. Гэтыя дасягненні прагрэсу суправаджаліся настроямі "канца стагоддзя". На 1890-я – 1914 гг. прыходзіцца пік папулярнасці ва Усходняй Еўропе сімвалізму, які жывіўся ідэямі разнастайных містычных вучэнняў. Складанае перапляценне расчаравання і страхаў, выкліканых інтэнсіўнай механізацыяй жыцця і абясцэньваннем гуманістычных каштоўнасцяў, і адначасовага спадзявання на навуку, заклікану вырашыць глабальныя праблемы сучаснасці, прымушала людзей звяртаць свае надзеі да іншых сусветаў.

Тэрмінам "рускі касмізм" азначаюць вельмі шырокую плынь рускай культуры, якая ўключае як работы філосафаў і навукоўцаў (М.Фёдараў, У.Салаўёў, П.Фларэнскі, К.Цыялкоўскі, А.Фрыдман, В.Вярнадскі, А.Чыжэўскі, А.Гумілёў), так і творы мастакоў (М.Урубель, К.Малевіч, В.Кандзінскі, М. Рэрых), кампазітараў (А.Скрабін), літаратараў (Вяч. Іванаў, А. Белы, М.Валошын, А.Платонаў). Яны бачылі паратунак для сучаснай цывілізацыі ў адзінстве чалавека і Сусвету, разуменні чалавека як мікракосму, які ўмяшчае ў сабе прыродныя стыхіі і энергіі.

У выяўленчым мастацтве ідэі касмізму знайшлі найбольш урадлівую глебу сярод паслядоўнікаў сімвалізму, які ў Расіі меў прыхільнікаў у аб'яднаннях «Мир искусства» ў Санкт-Пецярбургу і «Голубая Роза» ў Маскве. Непрыманне матэрыялістычнасці

сучаснага жыцця, захапленне многіх мастакоў тэасофскімі вучэннямі Р.Штайнера, А.Блавацкай і іншых надавалі іх творам больш рэлігійна-містычны, чым навукова-філасофскі характар. Такімі былі і творы літоўскага мастака і кампазітара Мікалаюса Чурлёніса (пэўны час ён уваходзіў у склад "Мира искусства").

Чурлёніс меў, апроч мастацкай, музычную адукацыю, і гэта наклала свой адбітак на створаныя яго фантазіяй таямнічыя краявіды іншых сусветаў, напоўненыя "зорнай музыкай", хутчэй казачныя, чым фантастычныя. У другой палове 1900-х гг. наведвальнікаў варшаўскіх, віленскіх, санкт-пецярбургскіх выстаў захаплялі сваёй энергіяй і адначасова дзіўнай гармоніяй "Свет Марса", "Фантазія", цыклы "Стварэнне свету" і "Задыяк", славутыя жывапісныя "Санаты". Пейзаж тут – як бы ўмоўная форма, прызваная ўвасобіць думку, блізкую ўсім сімвалістам: найвышэйшай рэальнасцю з'яўляецца свет ідэй, суб'ектыўная рэальнасць мастака. Серыя "Стварэнне свету" – гэта хутчэй стварэнне Прыгажосці, якое адбываецца на нашых вачах. Цыкл пабудаваны сюжэтна – аркушы адлюстроўваюць розныя этапы тварэння і падаюцца мастакам ад неўпарадкаванага хаосу да гармоніі. Безжыццёвая, цёмная касмічная бясконцасць паступова ператвараецца ў арганізаваны космас. Запальваюцца новыя зоркі, толькі што народжаныя планеты займаюць свае арбіты. Горы, воблакі, кветкі, мора – усё рушыць у адзіным рытме касмічнай музыкі, якой падуладна разумная, адухоўленая матэрыя. Чурлёніс памёр у 1909 годзе. Мастак, адораны багатай, крыху хваравітай фантазіяй, ён не быў у мастацтве рэвалюцыянерам і шукаў натхнення ў адыходзячай эпосе – у творчасці рамантыкаў і сімвалістаў XIX стагоддзя, такіх, як Бёклін ці нашы суайчыннікі Стаброўскі і Рушчыц. Між тым набліжаўся новы час, які нёс у віхуры рэвалюцый разбурэнне ўсяго звыклага ладу жыцця...

Нечакана пераносіць у касмічны план свае перажыванні рэвалюцыйных падзей 1917 года Канстанцін Юон, дагэтуль вядомы лірычнымі пейзажамі. Сюжэт «Сімфоніі дзеяння» (1920), чыя музычная назва перагукаецца з творамі Чурлёніса, – знішчэнне старога свету ў выніку касмічнай катастрофы. У той самы час на другім плане падымаюцца будынкі – зараджаецца новае жыццё. У «Новай планеце» (1921) ахопленыя жахам людзі ўцякаюць, спрабуючы выратавацца ад невядомай планеты, якая набліжаецца да Зямлі, каб знішчыць яе. Ці не прадчуваў мастак сацыяльныя катастрофы, роўныя касмічным, у выніку бяспрыкладных рэвалюцыйных пераменаў? Аднак гэтыя карціны, якія моцна адрозніваліся ад усіх папярэдніх работ Юона, засталіся ў яго творчасці эпізодам.

Першымі ў маладой савецкай дзяржаве мастакамі, якія зрабілі космас галоўнай тэмай сваёй творчасці, былі ўдзельнікі групоўкі "Амаравела" (у назве выразна чуюцца санскрыцкія карані). Першая выстава групы прайшла ў 1923 годзе. Большасць удзельнікаў "Амаравелы" (Пётр Фацееў – кіраўнік групы, Барыс Смірноў-Русецкі, Вера Пшасецкая – мастацкі псеўданім Руна, Аляксандр Сардан, Сяргей Шыгалеў, Віктар Чарнаволенка) былі ў 1920-х гадах зусім маладымі – равеснікамі стагоддзя. Дасягненні вучоных, якія змянілі ўяўленне пра касмалагічную карціну свету, захаплялі мастакоў. З іншага боку, удзельнікі "Амаравелы" працягвалі духоўна-мастацкую традыцыю сваіх настаўнікаў у жывапісе – Чурлёніса, Кандзінскага, Рэрыха. Надзвычай моцны ўплыў зрабілі ідэі ўсходняй філасофіі, а таксама сінтэзу мастацтваў, найперш жывапісу і музыкі (А.Сардан, В.Чарнаволенка "малявалі гукі", давалі сваім работам назвы, падобныя да назваў музычных твораў). Духоўны бацька аб'яднання Мікалай Рэрых і ягоная жонка Алена, у той час моцна захопленыя індыйскай філасофіяй, пазнаёмілі маладых мастакоў з уласным філасофскім трактатам "Вучэнне Жывой Этыкі". У маніфесце "Амаравелы" (1927) сцвярджалася: "Наша творчасць, пераважна інтуітыўная, скіравана на раскрыццё розных аспектаў Космасу – у чалавечых абліччах, у пейзажы і ў адлюстраванні абстрактных вобразаў унутранага свету" [1].

На карцінах мастакоў – пошукі кантакту з іншапланетнымі цывілізацыямі (А.Сардан, "Маякі Зямлі і сігналы з космасу", 1926), мары пра эвалюцыю розуму, пра чалавека, які крочыў у адкрыты космас і на іншыя планеты (П.Фацееў, "Дзеці на беразе сусветаў", 1918) і сам стаў стваральнікам сусветаў (С.Шыгалеў, "Лабараторыя ў космасе", 1928). Здаецца, тут адлюстраваліся ўсе актуальныя ідэі навукі, філасофіі і фантастычнай літаратуры. А часам мастакі апярэджвалі навукоўцаў: так, у "Нараджэнні матэрыі" А.Сардана (1920) некаторыя схільны бачыць вывяржэнне распаленай матэрыі падчас тварэння накшталт тэорыі пра сусвет, які расшыраецца (карціна напісана да таго, як была прапанавана гэтая тэорыя) [2]. У "Нараджэнні свету" (1927) С.Шыгалева сусвету дае пачатак моцны дынамічны працэс, падобны да Вялікага Выбуху. А ў "Радыёсанаце" (1928) таго ж мастака сістэма штучных спадарожнікаў дакладна адпавядае форме першага з іх, запушчанага ў 1957 годзе...

У творчасці касмістаў упершыню ў новым мастацтве сродкамі жывапісу быў паказаны вобраз чалавека будучыні, адкрывальніка і пераўтваральніка прыроды не толькі зямной, але іншапланетнай. Сам факт уваходжання падобнай тэматыкі ў мастацтва быў беспрэцэдэнтны. Тым больш трагічна, што творчасць "Амаравелы" была ў савецкі час забыта: пасля ўсталявання сацрэалізму як адзінага мастацкага кірунку ў 1930-я гады групоўка была разгромлена, многія ўдзельнікі арыштаваныя. Творчы вопыт "Амаравелы" не быў перададзены, і традыцыя касмічнага пейзажу аказалася перарваная на многія дзесяцігоддзі.

"...пазнай Нябесныя бегі..."

Пачынальнікам і на працягу доўгага часу адзіным распрацоўшчыкам касмічнай тэмы ў беларускім выяўленчым мастацтве быў Язэп Драздовіч.

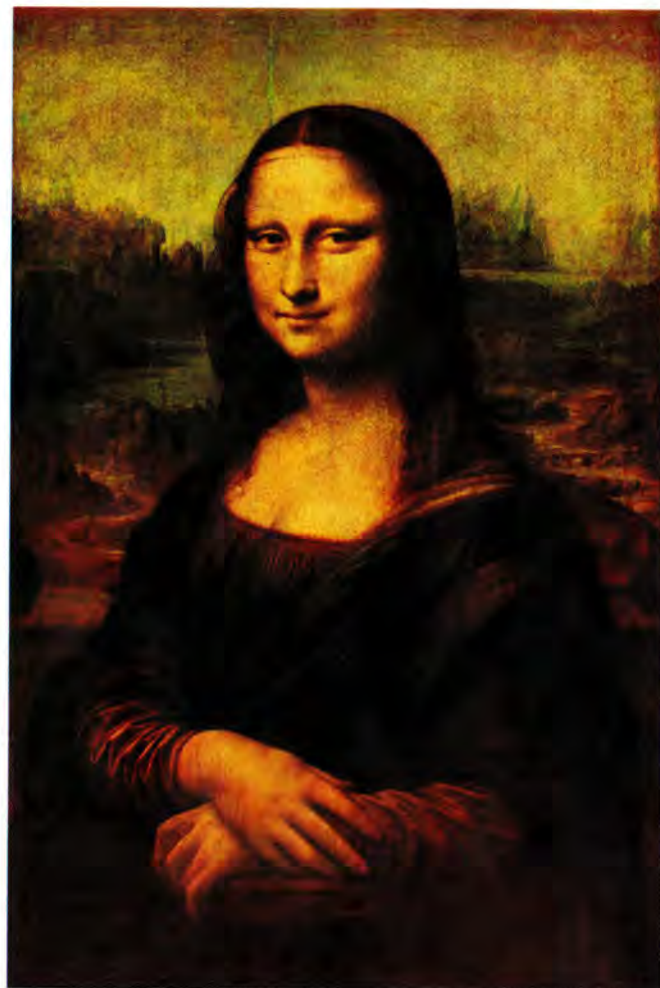
Надзвычайную цікавасць, нават любоў да космасу мастак пранёс праз усё жыццё. Пачатак ёй дала цікавасць да зорак, закладзеная ў сям'і яшчэ ў дзяцінстве. Нездарма сваю першую астранамічную кнігу «Нябесныя бегі», выдадзеную ў Вільні ў 1931 годзе, Драздовіч прысвяціў бацькам: «Працу маю гэту – ахвярна працуючым дзеля навук на добрае карыстанне, а бацькам маім – Нарцызу, што пры жыцці сваім любіў гутаркі аб планетах, і матцы Юзэфе, ад каторае няраз даводзілася чуць: "Вучыся і пазнай Нябесныя бегі", – на светлую памятку ім заахвяроўваю"[3]. Пазней, у 1920-я гады, Драздовіч разам з мастакамі Пётрам Сергіевічам і Міхасём Сеўрукам слухаў лекцыі па астраноміі ў Віленскім універсітэце. Але большая частка ягоных ведаў пра космас – гэта плён пастаяннай самаадукацыі, якой мастак займаўся ўсё жыццё.

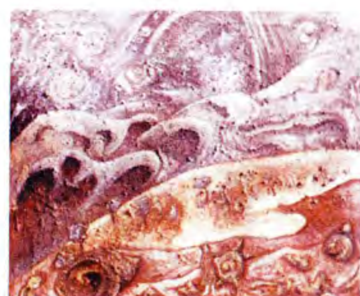
З творчасцю Мікалаюса Чурлёніса Язэп Драздовіч пазнаёміўся ў Вільні ў 1907 годзе. Тады навучэнец 2-га курса мастацкай школы І.Трутнева, ён наведаў Першую літоўскую выставу, на якой славуты ўжо тады Чурлёніс паказваў свае творы. Драздовіч не быў паслядоўнікам літоўскага мастака, але на працягу жыцця не раз звяртаўся да ягонай творчасці. Як і многія ў 1910-я гады, напярэдадні эпахальных зменаў, Драздовіч імкнуўся зазірнуць у будучыню, расхінуць заслону часу, што прывяло яго да сімвалізму, спробаў выразіць свае думкі і пачуцці праз алегорыі. Блізкасць яго пошукаў творчасці Чурлёніса адзначалася сучаснымі яму крытыкамі. Так, З.Бядуля ў газеце "Беларускае жыццё" за 28 студзеня 1920 года пісаў: «Чуецца ў яго творах багатая фантазія, містычнасць і сімволіка... Шмат ёсць у Драздовіча гэткіх багатых фантазій, напісаных у духу Чурлёніса, а з беларускай інтэлігенцыі мала

У Драздовіча няма містыцызму, абстрагаванасці ад зямнога, як у Чурлёніса, няма і ідэі "пашырэння свядомасці", характэрнай для Рэрыха і "Амаравелы", якія заклікалі "пераадолець геацэнтрызм у мысленні". Свядомасць беларускага мастака заставалася геацэнтрычнай: ягоныя марсіянскія гарады – гэта гарады для беларусаў будучыні, дзе можна будзе рэалізаваць тое, чаго неставала на Зямлі: школы, мастацкія галерэі, палацы ("Акадэмія. Марсіянская школа пад адкрытым небам" (1932), «Мармуровы палац-галерэя на Марсе»). У відах прыроды далёкіх планет няцяжка пазнаць беларускія сосны, курганы, вежы Лідскага і Мірскага замкаў, характэрныя краявіды Дзісеншчыны, якія мастак не раз замалёўваў. У «Падкружнікавым краявідзе на планеце Сатурн» пазнаюцца абрысы Гальшанскага гарадзішча. Нават гуманоіды ў Драздовіча нагадваюць беларусаў – светлыя валасы, шэра-блакітныя вочы, простыя твары, белая вопратка ("Агляд зімовых пячораў сатурнянамі", 1932).



Я. Драздовіч. Падкружнікавы краявід на планеце Сатурн (Saturland). 1931.









Леанарда да Вінчы. Мона Ліза. 1503.

П. Фацееў. Дзеці на беразе сусветаў. 1918.

А. Сардан. Радыёлакацыя. 1928.

К. Юон. Новая планета. 1921.

М. Чурлёніс. Саната зорак. Андантэ. 1908.

М. Чурлёніс. З цыкла "Стварэнне свету". 1905-1906.

хто аб ім ведае». Пазней, у 1930-я гады, пачаўшы пісаць свае касмічныя цыклы, Драздовіч зноў звярнуўся да творчасці Чурлёніса, на гэты раз шукаючы ў ёй ужо не спосабы перадачы рэчаіснасці ў сімвалах і алегорыях, але саму тэматыку – музыку Космасу, пафас адкрыцця новых сусветаў.

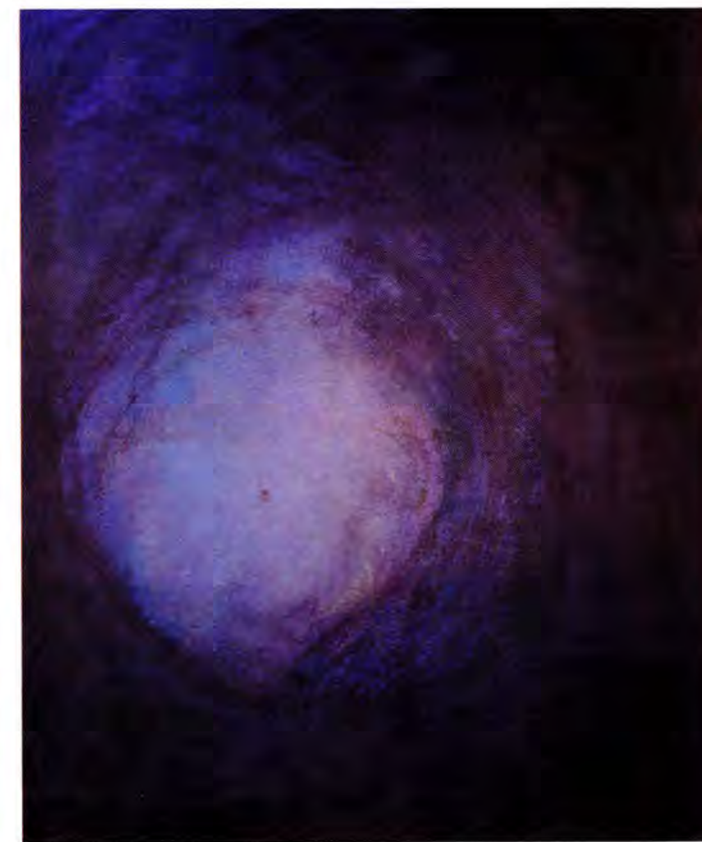
Цікавасць мастака да ўсходняй філасофіі, важнай для разумення вытокаў касмізму, была эпізадычнай, але спроба пранікнення ў іншую стыхію, пазнання чужой культуры ў пэўным сэнсе знойдзе пазней працяг у творах на касмічную тэматыку. У 1925 годзе Драздовіч піша «Нірвану» – загадкавы твор з абрысамі фантастычнага горада, напоўнены трывожным прадчуваннем. На думку А.Ліса, цікавасць да філасофіі Усходу мог пасяліць у мастаку паэт і знаўца самых розных філасофскіх плыняў Ігнат Канчэўскі, які ў 1920-х гг. жыў у Вільні і сябраваў з Драздовічам [4].

Космас да канца жыцця застанецца захапленнем Драздовіча. Тры галоўныя серыі на гэтую тэму – «Жыццё на Марсе», «Жыццё на Сатурне», «Жыццё на Месяцы», у якія ўвайшлі жывапісныя і графічныя творы, уражваюць сваёй нястрымнай фантазіяй. Наіўныя з гледзішча сучаснай навукі, яны між тым перагукаюцца з апісаннямі жыцця на далёкіх планетах тагачасных пісьменнікаў-фантастаў (А.Бяляеў, А. Талстой). І, нягледзячы на тое, што паказанае не адпавядае строгай навуковасці, творы гэтыя зберагаюць усе вартасці мастацкасці.

У серыі “Жыццё на Месяцы” вылучаецца “Трывеж. Панарама месячнага горада ” (1932 – 1933). На першым плане ружова-блакітныя будынкі фантастычнага горада, а большую частку карціны займае іншапланетная панарама – блакітна-зялёны, зацягнуты смугой прастор дыхае спакоем і гармоніяй. “Артаполіс. Горад палацаў” (1934 – 1935) з серыі “Жыццё на Месяцы”– мары мастака пра пабудаваны па правілах класічнай архітэктуры горад мастацтва сярод некранутай прыроды. У серыі “Жыццё на Сатурне” самым цікавым з'яўляецца «Падкружнікавы краявід на планеце Сатурн» (1931). Кампазіцыйны цэнтр твора – узгорак на беразе іншапланетнага мора, вакол яго распасціраюцца палі. Прырода нагадвае зямную, але ўражанне мяняе неба, у якім адбываюцца касмічныя працэсы.

Мастак пераносіў у свае касмічныя пейзажы мары пра спакой, хараство і гармонію, якіх яму не ставала ў рэальным жыцці, напоўненым нястачай і неўладкаванасцю. Жывапіс Драздовіча вельмі экспрэсіўны і блізкі да народнага (Драздовіч не атрымаў паўнавартаснай мастацкай адукацыі – уся яна складалася з чатырох класаў школы Трутнева), і гэта надае непаўторнасці яго фантастычным палотнам, якія адлюстроўвалі актыўную, жыццелюбівую натуру мастака. Пры тэматычнай блізкасці да работ Чурлёніса і “Амаравелы” яны адрозніваюцца і ад першых, і ад другіх: у Драздовіча няма містыцызму, абстрагаванасці ад зямнога, як у літоўскага мастака, няма і ідэі "пашырэння свядомасці", характэрнай для Рэрыха і “Амаравелы”, якія заклікалі "перадолець геацэнтрызм у мысленні". Свядомасць беларускага мастака заставалася геацэнтрычнай: ягоныя марсіянскія гарады – гэта гарады для беларусаў будучыні, дзе можна будзе рэалізаваць тое, чаго неставала на Зямлі: школы, мастацкія галерэі, палацы (“Акадэмія. Марсіянская школа пад адкрытым небам” (1932), «Мармуровы палац-галерэя на Марсе»). У відах прыроды далёкіх планет няцяжка пазнаць беларускія сосны, курганы, вежы Лідскага і Мірскага замкаў, характэрныя краявіды Дзісеншчыны, якія мастак не раз замалёўваў. У «Падкружнікавым краявідзе на планеце Сатурн» пазнаюцца абрысы Гальшанскага гарадзішча.





Нават гуманоіды ў Драздовіча нагадваюць беларусаў – светлыя валасы, шэра-блакітныя вочы, простыя твары, белая вопратка (“Агляд зімовых пячораў сатурнянамі”, 1932).

З сярэдзіны 1930-х гадоў пейзажы змяняюцца да больш навукова абгрунтаваных, дакладных. Язэп Драздовіч у гэты час сур'ёзна вывучаў навуковую літаратуру, праводзіў начныя “абсервацыі” планет. Папулярызацыю касмічных ведаў Драздовіч разглядаў як сваю місію. Жывучы ў Летніках на Дзісеншчыне, Драздовіч чытаў вяскоўцам лекцыі па Сонечнай сістэме, падмацоўваючы заняткі паказам уласных карцін.

Язэп Драздовіч напісаў шэраг тэарэтычных работ, прысвечаных космасу. “Ён быў першы, хто пачаў на Беларусі ў пачатку ХХ стагоддзя самастойна вывучаць і даследаваць зорнае неба, ствараць тэарэтычныя гіпотэзы аб паходжанні і ўтварэнні планет нашай сонечнай сістэмы”[5]. У сваёй кнізе “Нябесныя бегі” ён упершыню прапанаваў астранамічныя тэрміны на беларускай мове.

У савецкай касмічнай навуцы 1920 – 1930-я гг. былі рамантычным, аптымістычным перыядам. Думкі Цыялкоўскага, які спавядаў ідэю далейшай эвалюцыі чалавека, што дазволіць яму існаваць у адкрытай касмічнай прасторы, былі вельмі блізкія Драздовічу. Мастак марыў пра кантакты з іншапланетным розумам, верыў, што хутка астраномія "перастане займацца вызначэннямі адлегласцяў і мас суседніх планет", а «займецца іх фізічным складам, геаграфічнымі асаблівасцямі іх паверхняў, іхняй кліматалогіяй і мэтэаралогіяй, памкнецца ў таямніцы іх жыццёвай арганізацыі і па астатку пяройдзе да пытання аб іх насельніках». У 1932 годзе ён скончыў працу «Гармонія планет Сонечнай сістэмы», якой надаваў надзвычай вялікае значэнне. Рукапіс Драздовіч адаслаў у Беларускую акадэмію навук з наступным лістом: "Магчыма, што для Акадэміі навук такое пытанне, скуль свет паўстаў, паўстала гэта зямелька, на якой мы жывём, і гэта усеянае зоркамі неба, зусім неактуальнае, але для мяне як аўтара, які знайшоў сваё тлумачэнне паходжання планет сонечнай сістэмы і іх самакручэння, а таксама гармоніі руху планет, для мяне гэта вельмі паважная рэч..." Галоўнай працай, якой Драздовіч прысвяціў чвэрць стагоддзя, стала манаграфія “Тэорыя руху у касмаганічным значэнні” (1949). Ёсць у ёй і філасофскі роздум пра неабходнасць вышэйшай разумнай сілы... У рабоце “Пертваральныя зоны”, якую Драздовіч адаслаў у Акадэмію навук БССР у 1952 годзе, у прапанаваных аўтарам гіпотэзах шмат агульнага з сёння прызнанай у навуцы тэорыяй “чорных дзірак”[6].

Космас не пакідаў мастака і ў снах. Запісваючы свае падрабязныя і яркія сны пра жыццё на Месяцы, Венеры, Марсе, падмацоўваў іх навуковымі ведамі і афармляў у фантастычныя абразкі пра жыццё на Марсе, пісаў аповесць пра жыхароў Месяца. Язэп Драздовіч стаяў ля вытокаў беларускай фантастычнай літаратуры.

Мастак, пісьменнік, грамадскі дзеяч і навуковец з няўтольнай прагай ведаў – Язэп Драздовіч адпавядаў таму тыпу асобы, што і Леанарда да Вінчы, належаў да людзей, якіх мы можам назваць “чалавек Рэнесанса” і “чалавек Сусвету”.

[1] http://amara.paragon.ru
[2] Там сама.
[3] Цытуецца па: Язэп Драздовіч/альбом-манаграфія. Мн., 2002. С. 21.
[3] Ліс А. Вечны вандроўнік. Мн., 1984. С. 114.
[5] Шайкоў Юры. Касмічныя гіпотэзы Язэпа Драздовіча// ЛіМ. 1996. 20 снежня.
[6] Там сама.

МІКОЛА РЫЖЫ – МАСТАК ЗНАЁМЫ І НЕЗНАЁМЫ

Кнігі з яго ілюстрацыямі суправаджалі наша сталенне з ясельнага ўзросту: казкі, калыханкі, паданні, серыя "Я чытаю сам", кніжкі для малодшых школьнікаў, падручнік беларускай мовы, кіплінгаўскі "Маўглі", вершы Максіма Танка, аповесці Івана Шамякіна... Усяго больш за сто твораў айчыннай і замежнай літаратуры за трыццаць гадоў напружанай творчай працы.

На стар. 48.
Пакровы. Алей. 2003.

Таццяна БРАЦЯНКОВА

Творы мастака Міколы Рыжага з поспехам дэманстраваліся ў Барысаве, дзе мастак стала жыве і працуе, у 1993, 1996 гадах на персанальных выставах і на агульнагарадскіх у 1997, 2002 гадах. Юбілейная выстава Міколы Рыжага адбылася ў мінулым годзе ў мінскім Палацы мастацтваў. У ліпені 2004 года яго экслібрысы былі прадстаўлены ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва.

Для Міколы Рыжага "каралевай мастацтваў" стала графіка. Вясковае лета, сцэны сялянскай працы – упадабаныя мастаком тэмы кніжнай ілюстрацыі. У графічных лістах многа ўвагі аддадзена краявідам. Палі, пералескі і ўзгоркі, вясковыя ваколіцы, хаты з кветнікамі, сенажаці ў начных туманах ствараюць лірычны настрой.

Мікола ўмее перадаваць атмасферу роднай прыроды, тое, што добра ведае з дзяцінства. Невыпадкова яго ілюстрацыі адразу становяцца блізкімі і зразумелымі гледачу. Чытач верыць у псіхалагічную дакладнасць партрэтных вобразаў, з дапамогай якіх мастак узнаўляе гістарычны каларыт эпохі, яе драматычныя калізіі. Сакрэт вельмі просты, мастак малюе родныя яму твары бабулі, брата. Напрыклад, вобраз бабулі ўзноўлены на вокладцы кнігі Мікалая Дубоўскага "Навальнічны досвітак".

У такой пазнавальнасці прыродных куткоў, чалавечых твараў, бытавых сцэнак, нарэшце, самога стылю жыцця, яго ладу і хаваецца разгадка асаблівай прыцягальнасці творчасці мастака. У адпаведнасці з лепшымі традыцыямі айчыннай кніжнай ілюстрацыі мастак дае вельмі тактоўную інтэрпрэтацыю аўтарскага тэксту, якая не супярэчыць і не навязвае гэтаму тэксту чужой думкі. Абмежаваная ў яго творчасці і гістарычная тэматыка, якая атрымала асноўнае развіццё ў работах 1970 – 1980-х гадоў, калі мастак ствараў серыі ілюстрацый да літаратурных твораў, аповесцей з гісторыі Вялікай Айчыннай вайны, гісторыка-сацыялагічных партрэтаў (кнігі Мікалая Багданава, Сяргея Аляксеева, Мікалая Зяньковіча і інш.). Гэтыя ілюстрацыі звернуты да чытачоў, якія адкрываюць для сябе гісторыю, найперш да моладзі, чыё сэрца шчыра адгукаецца на ідэі дабрыні і справядлівасці, сумлення і гонару. Вобразы, якія перадаюць годнасць чалавечай асобы (маладых салдат, герояў падполля), – пераканаўчыя і дакладныя.

Неабходна адзначыць і ілюстрацыі Міколы Рыжага для самых маленькіх. Рыжы – выдатны анімаліст. Яго рыбы, птушкі, насякомыя, хатнія насельнікі – кошкі і сабакі – і, нарэшце, лясныя жыхары – лісіцы, алені, мядзведзі – намаляваны з веданнем асаблівасцей іх паводзінаў і звычак (ілюстрацыі да кніг "Верабейка" М.Горкага, "Маўглі" Р.Кіплінга, беларускай казкі "Казёл"). Гэтыя ілюстрацыі апавядальныя, падрабязныя і насычаныя вялікай колькасцю дэталяў, што надзвычай важна для маленькага чытача. Мастак улічвае асаблівасці псіхалогіі дзяцей, як яны ўспрымаюць каляровыя карцінкі ў кніжках. Дзеці не ведаюць паняцця будзённасці, і таму малюнкі мастака святочна-рознакаляровыя, упрыгожаны дэкаратыўнымі ўзорамі, кветкамі. У гэтых малюнках няма залішняй сур'ёзнасці, яны добрыя, прыцягальныя для маленькага чытача.

Сапраўдным дасягненнем у кніжнай ілюстрацыі стала для Міколы Рыжага серыя малюнкаў да кнігі Уладзіміра Бутрамеева "Вялікія і славутыя людзі беларускай зямлі", якая была выдадзена выдавецтвам "Беларуская энцыклапедыя" ў 1995 г. і зноў у 2002 г. Мастак стварыў моцныя гістарычныя характары (Кірыла Тураўскі, Ягайла, Вітаўт, Міхаіл і Алена Глінскія, Іван Жахлівы). Героі кнігі паказаны на фоне насычанага гістарычнымі атрыбутамі краявіду. Мастак маляваў не столькі канкрэтныя мясціны, ён рэканструюе гістарычную прастору, у якой маглі адбывацца апісаныя падзеі. Вобразы ілюстрацый строгія, лаканічныя, не пазбаўленыя эмацыянальнасці. Варта згадаць і папярэднюю падрыхтоўку, якой патрабавала работа над такім складаным і значным цыклам (32 лісты вялікага фармату).

У станковых творах графік не звязаны жорстка з аўтарскім тэкстам, як у ілюстрацыях. Для сваіх станковых цыклаў Мікола Рыжы выбірае самыя разнастайныя тэмы і жанры, але ў тэхніцы аддае перавагу гравюры.

Творчая праца ідзе ў момант выразання гравюры (гэта ні ў якім выпадку не з'яўляецца механічным пераносам малюнка на лінолеум). Мастак выбірае штыхлем толькі неабходнае, імкнецца да цэласнасці кампазіцыі, абагульнення, магчымасці выказаць у гравюры тое, што непадуладна жывапісу. Такімі бачацца яго лінагравюры – філасофска-паэтычная кампазіцыя "Вакно. Вясна" (1975), мудрагеліста-апавядальная "Тата, вось і я







дома" (1976), сінтэз вобразаў у серыі "Поры года" (1993).

Творчы тэмперамент мастака выяўляецца і ў так званай графіцы "малых формаў" – экслібрысах, буквіцах, паштоўках, юбілейных блоках і канвертах. Асаблівае захапленне выклікае трапнае "пападанне" ў вобраз добразычлівым гумарам, глыбінёй зместу (экслібрысы М.Селешчука, В.Альшэўскага і інш.)

Новай якасцю аўтарскага самасцвярджэння, новым адкрыццём Міколы Рыжага сталі нацюрморты. Творчы імпульс да іх напісання ён атрымаў некалькі гадоў таму ад незабыўнай карціны невядомага майстра – "малога" галандца з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея РБ. Невялікі нацюрморт літаральна заваражыў мастака, загіпнатызаваў прыгажосцю паўнакроўнага жыцця кожнага прадмета. Прайшлі гады, але яркае ўражанне дагэтуль жыве ў сэрцы, пабуджаючы да стварэння нацюрмортаў, якія здзіўляюць гіперрэалістычнай перадачай натуры.

У яго нацюрмортах няма агульных месцаў – усё з захапленнем вывучана і пакладзена на вобразы. Кожны сантыметр паверхні палатна жывапісна апрацаваны і эстэтычна абгрунтаваны. Чысціня і непасрэднасць бачання перадаюцца гледачу і доўга не адпускаюць ад сябе. Любоў да графікі ў мастака перамагае, яго захапляюць менавіта сухія расліны, і малюнак у нацюрмортах з'яўляецца асноўным формаўтваральным сродкам. Кампаноўка сухіх букетаў вытанчаная, арабескавая вязь сцяблоў і лістоў перададзена натуралістычна дакладна. Форма лепіцца тонкім мазком, яна перадае ўсе нюансы і фактуры: матавыя, аксаміцістыя, глянцавыя паверхні, таўшчыню лістоў і пялёсткаў ад празрыстых і лёгкіх да жорсткіх і гнуткіх. Іх мастак перадае з тонкім веданнем натуры.

Дзякуючы гэтым нацюрмортам пачынаеш адкрываць для сябе яшчэ адну сферу творчых інтарэсаў мастака, якая не адлюстравана ў яго творчасці, – гэта навуковы малюнак. Месца яго бытавання – атласы, даведнікі, энцыклапедыі, традыцыйны змест – флора і фауна.

Думаецца, чарговыя знаходкі і набыткі чакаюць Міколу Рыжага на гэтым шляху. Мастак здольны за дарагім і звыклым бачыць новае і нечаканае.

Пераклад з рускай мовы.

Зважаем: МАРГІНАЛЬНАЕ МАСТАЦТВА

Культурную прастору не абставіш межавымі знакамі кшталту "адсюль і дасюль", хоць усе мы разумеем, што яна застаецца ўсё ж акрэсленай, менавіта культурнай прасторай, а не прасторай увогуле.

Гэта натуральна, што кожная развітая культура ведае розныя праявы творчасці па-за прынятымі, канвенцыянальна прынятымі, калі па-навуковаму, межамі "ўласна" культуры, і чым больш яна развітая, тым больш такіх праяў – маргінальнасці. Праходзіць час, межы перакройваюцца, "перакрайваюцца" (сучасныя філосафы нездарма распрацоўваюць праблему "філасофіі па краях"), і многае з таго, што сёння не прымаецца або прымаецца скептычна, заўтра набудзе правы эстэтычнага грамадзянства. Таму сапраўдная годнасць сапраўднай культуры – зглядзець нязвыклае, несістэматызаванае і некаталагізаванае своечасова.

Давайце паспрабуем рабіць гэта. Для пачатку знаёмім чытача з публікацыяй (перадрукоўкай) расійскага даследчыка Арама Аганава "Феномен маргінальнасці ў культуры", які разглядае той від маргінальнасці, што звязаны з нацыянальнай прыналежнасцю, а дакладней, нацыянальна-творчым памежкам дзейнасці творцы. Далей беларускі гісторык разважае пра "Патаемнае наіўных мастакоў".

Што ж. Можа, далікатна, пакрысе нам удасца разгадваць патаемнае маргінальнага мастацтва, якое назавецца неўзабаве проста мастацтвам?..

Феномен маргінальнасці ў культуры

Арам АГАНАЎ

Паняцце маргінальнасці ў нашай навуковай літаратуры ў адрозненне ад заходняй (уведзена амерыканскім сацыёлагам Р.Паркам) з'явілася параўнальна нядаўна. Вельмі хутка яно распаўсюдзілася і без усялякіх на тое падстаў стала выкарыстоўвацца з яўным ацэначна-негатыўным адценнем. Феномену маргінальнасці ў нас у той ці іншай ступені надаваўся акцэнт чужасці, безгрунтоўнасці, культурнай хібнасці. Прычына гэтага верагодней за ўсё хаваецца ў ідэалагізацыі нацыянальна-культурных каштоўнасцяў. Калі чалавек у поўнай меры не ўпісваецца ў кантэкст прыярытэтнага для пэўнай супольнасці культурнай арыентацыі, выпадае з яго, – значыць, ён – маргінал.

Часткова такое тлумачэнне тэрміна ідзе ад літаральнага перакладу лацінскага marginalis – размешчаны на мяжы, ля краю. Адсюль – ілжывае разуменне соцыякультурнай непаўнацэннасці адпаведнага слою людзей як своеасаблівых бамжоў ад культуры. Але маргінал – гэта зусім неабавязкова дэкласаваны культурна дэзарыентаваны чалавек. Часта ён проста не належыць да якой-небудзь культуры, супольнасці. Нярэдка ён знаходзіцца на скрыжаванні розных культур і творыць высокае мастацтва па-за якімі-небудзь пэўнымі нацыянальнымі каардынатамі.

Вельмі прыкметная ў гэтым сэнсе творчасць нашых вядомых кампазітараў – А.Шнітке, Э.Дзянісава, С.Губайдулінай. А.Шнітке гаварыў: "Я ўвесь час бачу пытанне, што вісіць нада мною. Шукаю адказ на яго, але пакуль не знайшоў. І пытанне гэтае звязана з тым, што, не рускі па крыві, я звязаны з Расіяй, пражыўшы тут усё жыццё. (Апошнія гады А.Шнітке жыў у Германіі. – **А.А.**) З другога боку, многае з таго, што я напісаў, неяк звязана з нямецкай музыкай і логікай, якая ідзе ад нямецкага, хоць я спецыяльна і не хацеў гэтага"[1]. Характэрна, што падобныя выказванні сустракаюцца ў рускага па паходжанню Эдысана Дзянісава, які апошняе дзесяцігоддзе, да сваёй нядаўняй смерці, жыў у Францыі; а таксама татаркі Соф'і Губайдулінай, месца жыцця якой услед за Расіяй – Германія.

Варта заўважыць, што ў наш час поруч з нацыянальна самабытнымі творамі мастацтва існуюць і такія, нацыянальную своеасаблівасць якіх выявіць даволі праблематычна. Гэта музыка авангардыстаў А.Шонберга, А.Веберна (аўстрыйцы), П.Булеза (француз), Л.Нона (італьянец), К.Штокхаўзена (немец), Д.Кейджа (амерыканец), К.Пендэрэцкага (паляк), Я.Ксенаксіса (грэк). Паводле тых жа прыкмет можна назваць доўгі шэраг імёнаў жывапісцаў або скульптараў.

Тут правамерна гаварыць пра асобую мастацка-эстэтычную парадыгму – пазанацыянальную па сваёй аснове. Агульначалавечае праяўляецца тут, у пэўным сэнсе, праз касмапалітычнае. Праявы нацыянальнага ў такім мастацтве настолькі мала ўлоўныя, а то і зусім праблематычныя, што сутнасць справы не мяняе. У падобных выпадках дачыненне мастака да сусветнай культуры практычна не апасродкавана культурай нацыянальнай.

У сучасным свеце ўсё больш заяўляюць пра сябе інтэграваныя культурныя ўтварэнні, што ўзнікаюць у выніку пастунальнай эвалюцыі цывілізацый, паскоранага развіцця камунікатыўных сувязей, дыфузных міжнацыянальных працэсаў, узмацнення міграцыі народаў, узаемапранікнення і зліцця культур. Мы з поўным правам гаворым сёння пра культуру ў цэлым еўрапейскую, азіяцкую, афрыканскую, лацінаамерыканскую, хоць кожная з іх унутры сябе надзвычай нацыянальна мазаічная. Інакш кажучы, адначасова з працэсамі дыферэнцыяцыі нарастаюць інтэгратыўныя працэсы, якія ў пэўнай меры ніведіруюць нацыянальныя адрозненні ў культуры. Такая гістарычная заканамернасць. Вынікам яе з'яўляецца феномен маргінальнасці, калі чалавек не можа з усёй пэўнасцю аднесці сябе да канкрэтнай культуры. Сама пастаноўка пытання пра тое, добра гэта ці кепска, некарэктная. Натуральна, што вялікі слой маргіналаў у ЗША, бо гэта краіна эмігрантаў. У сучаснай Расіі, як было і ў СССР, з прычыны шматнацыянальнага складу насельніцтва, мноства моў, разнародных традыцый і звычаяў, нарастання міграцыйных працэсаў чалавек усё часцей аказваецца на мяжы, прамежку розных культур, іх перасячэнні.

Даволі пашыраныя выпадкі, калі чалавек з-за розных абставінаў не ўкараніўся ў культуры сваіх продкаў (уключаючы родную мову, звычаі, традыцыі), паспяхова ўвайшоў у культуру блізкую або зусім іншародную, і не ў адну на працягу ўсяго свайго жыцця.

У пададзеным кантэксце, трэба думаць, становіцца відавочнай спроба выйсці за рамкі пераважна негатыўнага разумення феномена маргінальнасці. На заканчэнне заўважым, што ў навукова-метадычным плане было б прадуктыўна суаднесці гэтае паняцце са зместам паняцця "касмапалітычнае", намаганні па рэабілітацыі якога аўтару ўжо даводзілася рабіць.

---

[1]Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. С. 13.

Перадрукоўка са зборніка: Маргинальное искусство. М., 1999.

ПАТАЕМНАЕ НАІЎНЫХ МАСТАКОЎ

Наіўнае мастацтва шукае глыбіню і змястоўнасць мастацкай формы для сваіх твораў у асабістым набліжэнні да высокіх вежаў палаца, у якім захоўваюцца патаемныя акорды чалавечай душы.

Юрась МАЛАШ

Незвычайны позірк наіўнага мастака дазваляць "паблукаць" у яго светапоглядзе і, магчыма, адшукаць для сябе нешта невядомае. Галоўнае, тут не трэба спяшацца. Трэба быць вельмі ўважлівым, нават далікатным, каб увайсці ў спасціжэнне мастацкіх формаў, сімвалаў, колераў і незвычайных сюжэтаў. Жаданне духоўнага адкрыцця дапаможа "прачытаць" эстэтычную інфармацыю, якую атрымаў мастак з энергетычна-пазнавальнага поля Зямлі.

Наіўнае мастацтва прыцягнула да сябе ўвагу прафесійных мастакоў і мастацтвазнаўцаў на пачатку XX ст., але па-сапраўднаму набыло свой статус у другой палове XX ст., калі ў краінах Еўропы (Францыя, Югаславія, Чэхаславакія) пачалі стварацца музеі наіўнага мастацтва і арганізоўвацца пленэры з удзелам мастакоў наіву. На жаль, беларускі наіў чакае, калі на яго зверне ўвагу родная краіна. Можа таму ён са спакусай паглядае на краіны далёкага і блізкага замежжа.

Што вылучае творы наіўных мастакоў з шэрагу іншых? На маю думку, гэта перш за ўсё жаданне бачыць свет у дзівосных фантазіях. Мастак нібыта не заўважае сумны навакольны свет. Для яго ўсё існуе на мяжы падсвядомасці, дзе ён знаходзіць свае мастацкія вобразы, ператорныя ў толькі яму зразумелыя сімвалы, колеры. Галоўнай рысай яго сюжэтаў з'яўляецца ідэальны свет, падобны да зямнога, але ў якім больш дабрыні, спагадлівасці, боскай справядлівасці, замілаванасці прыродай і звычайным чалавекам. Адсутнасць прафесійнай мастацкай адукацыі "прымушала" мастакоў наіву шукаць сваё непаўторнае бачанне свету, якое вызначаецца непасрэднасцю, пачуццёвым густам. У мастацкай мове наіўных мастакоў прысутнічаюць казачная метафарычнасць, невычэрпная апавядальнасць, падрабязная дэталізацыя разам з імкненнем да злучэння розных элементаў у адзіную мастацкую прастору. Характэрныя рысы іх творчасці – бясконцая замілаванасць чароўным светам прыроды, міфалагічнымі і рэлігійнымі сюжэтамі, успамінамі дзяцінства (звычайна з сялянскага жыцця), усхваляванасць набалелымі тэмамі сучаснай гісторыі.

Сярод мастакоў беларускага наіву Алена Кіш (1896 – 1949) была першай, хто шчодра насыціў нацыянальнае мастацтва міфалагічна-казачным святлом. Творчасць Алены Кіш пашырыла межы народнага мастацтва беларусаў, далучыўшы яго да сусветнай скарбонкі мастакоў наіву. ("Сусветная энцыклапедыя наіўнага мастацтва", 1985 г., Югаславія).

Мастак Язэп Драздовіч (1888 – 1954) распрацаваў класічныя беларускія сюжэты маляваных дываноў ("Месячныя краявіды з замкам", "Букет у вазе") і падштурхнуў сваёй творчасцю магутны рух народных мастакоў (Фёдар Сухавіла, Генадзь Кузаўкоў, Галіна Заяц і інш.), якія не толькі геаграфічна пашырылі яго справу, але надалі мастацкаму феномену маляванага дывана амаль прамысловую вытворчасць на Віцебшчыне ў 1950 – 1960-я гады.

Наіўныя мастакі знайшлі і прыўнеслі ў выяўленчае мастацтва новую форму народнага светаадчування, ператварылі песні, паданні народнага фальклору ў прыгожыя мастацкі аповед.

Мастакі маляванага дывана стварылі унікальны феномен у нацыянальным мастацтве Беларусі. Да сённяшняга часу ён застаецца не заўважаным як у нашай краіне, так і за яе межамі; не створаны Музей маляванага дывана, адсутнічаюць каталогі, манаграфіі па дадзенай тэматыцы. Эстэтычны феномен дываноў захоўваецца ў іх пераемнасці і традыцыйнасці народнага мастацтва беларусаў.

У фондах музея "Заслаўе" захоўваецца вялікая калекцыя маляваных дываноў, каля 150-і, сярод якіх вызначаюцца творы А.Кіш (11 твораў), Я.Драздовіча (25 твораў), Фёдара Сухавілы, Ядвігі Вайцешак, сучасных мастакоў (Алеся Марачкіна, Віктара Маркаўца), шмат твораў невядомых народных мастакоў. Рэальная магчымасць адраджэння такой цікавай з'явы, як размалёўка па тканіне, была прадэманстравана на Першым пленэры маляванага дывана імя Галіны Русак у Заслаўі восенню 2001 года. Вынікам пленэру стаў неабмежаваны дыяпазон творчых знаходак, новыя цікавыя падыходы да традыцыйных форм і зместу маляванага дывана. (В.Студзянецкі – "Час", Г.Калтоўская – "Зямля пад белымі крыламі", К.Нячай-Ніцэвіч – "Месяц свеціць ясны").

Час пабудовы "развітога сацыялізму" стварыў у Беларусі ўмовы для развіцця так званага самадзейнага мастацтва, якое прыцягвала і творчыя сілы мастакоў наіву. Даволі цяжка вылучыць з гэтага асяроддзя тых мастакоў, на якіх не паўплывала ідэалагічная прапаганда "савецкага калектывізму", прымусовае падштурхоўванне да шляхоў прафесійнага мастацтва, на прыкладах якога павінна была выхоўвацца самадзейная плынь. Разам з тым у творах мастакоў гэтага часу (1960 – 1980-я гг.) выразна адчуваецца свядомая жальба па дзяцінству, невымоўны боль па ахвярах Другой сусветнай вайны (В.Жарнасек – "Родныя мясціны", 1977, М.Засінец – "Салдат вярнуўся з фронту", 1973, Н.Каўпаева – "Восень у Нясвіжы", 1975). Наблізіць дзіцячую казку, ператорыную ў маляўнічы лубок, дапамагаюць творы І.Лазуры "Рэпка", "Курачка Раба", "Калабок" (1974). Успамінамі аб жудасных часах ГУЛАГу сталі творы выдатнага разьбяра Ф.Максімава.

Маральна-этычная і філасофская думка ў творах наіўных мастакоў часта перадаецца ў вобразе аднаго з герояў карціны. Партрэт дае наіўнаму мастаку неабмежаваную прастору для выяўлення сваіх патаемных роздумаў і мараў. Пры стварэнні партрэтаў знаёмых альбо вядомых яму людзей мастак імкнецца адшукаць і перадаць свайму герою тыя маральна-псіхалагічныя рысы характару, якія яму больш уласцівыя. Мастацкі дынамізм і апавядальнасць надае "другі план" карціны, які змяшчае найбольш характэрныя сюжэты, узятыя мастаком з успамінаў героя. У псіхалагічным партрэце героя мастак падкрэслівае колерам яго прыемныя ці адмоўныя рысы і адпаведнай лініяй, за кошт узмацнення ці аслаблення некаторых фізічных якасцей, надае яму асабістае мастакоўскае бачанне.

Напрыклад, мастак Сяргей Каваль, які стварае партрэты з дапамогаю ўмоўнага вобраза, насычае яго абрысы празрыстымі (бела-блакітнымі) альбо цяжкімі (цьмяна-зялёнымі) фарбамі, адпаведна ўнутранаму стану героя. Значнае месца пры стварэнні партрэта займае ў мастака прырода ці космас, у якім жывуць героі ў сваіх дзівосных мроях. ("У вёсцы", 1993; "Партрэт брата", 1997; "Размова з сябрам Моцарта", 2002; "Язэп Драздовіч", 2002).

Наіўнаму мастаку значна цяжэй знайсці свой шлях у мастацтве, чым прафесіяналу. Разам з тым мастака наіву ніхто не абмяжоўвае ў ягоных пошуках, не забараняе яму ісці асабістым творчым шляхам. Мастацкая творчасць дапамагае чалавеку знайсці сваё месца ў жыцці, не разгубіцца перад навалай жыццёвых перашкод. Не кожны мастак здолее вытрымаць цяжкі творчы шлях, але тыя, якія застануцца і знойдуць свой духоўны падмурак, вабяць да сябе невычэрпным аповедам аб прыгажосці, мудрасці, адвечнасці.



Дыван "Асілкі". 1950-я гады. Глыбоцкі раён. Аўтар невядомы.

Што вылучае творы наіўных мастакоў з шэрагу іншых? На маю думку, гэта перш за ўсё жаданне бачыць свет у дзівосных фантазіях. Мастак нібыта не заўважае сумны навакольны свет. Для яго ўсё існуе на мяжы падсвядомасці, дзе ён знаходзіць свае мастацкія вобразы, ператорныя ў толькі яму зразумелыя сімвалы, колеры. Галоўнай рысай яго сюжэтаў з'яўляецца ідэальны свет, падобны да зямнога, але ў якім больш дабрыні, спагадлівасці, боскай справядлівасці...

Адметнай рысай наіўнага мастацтва з'яўляецца наяўнасць тэксту на карціне. З дапамогай яго мастак канцэнтруе ўвагу гледача на духоўным змесце карціны, адкрывае нам праз вобразнасць і прыгажосць слоў эстэтычную глыбіню свайго твора. Часам гэта выглядае, як дзіцячая гульня (С.Каваль – "Маладая сям'я ў дзень святога Валянціна", 2002; У.Стальмакоў – "На адпачынак", 2001), часам – як далучэнне да нацыянальных вытокаў гістарычнай спадчыны (Ю.Малаш – "Напамін М.Смятрыцкага", 2000; "Асілак", 2001). Тэкставая частка выконваецца мастаком нібы паверх твора ці знаходзіцца на першым плане эстэтычнага ўспрымання карціны. Таму яна застаецца адной з галоўных і найбольш прыцягальных "вяршынь" твора, на якую глядач так спяшаецца ўзысці.

Наіўны мастак вышуквае незвычайныя сюжэты для сваіх твораў у будзённасці, якой мы не надаём значнай увагі. Асабліва відавочна адчуваецца гэта ў творах Уладзіслава Стальмакова. Тонкі гумар, філасофскае ўспрыманне акалічнасцей жыцця, багатая каларыстыка фарбаў, з жартам падкрэсленыя вобразы герояў, даволі выразнае, па-мастацку наіўнае адлюстраванне іх, як і гарманічнае спалучэнне розных частак карціны ў цікавы аповед, – гэта тое, што адрозніваe творы мастака ад іншых, надае ім адметную індывідуальнасць ("Русалка", 1999; "Вяселле", 1998).

"Абстрактная мова" малюнка дазваляе мастаку "хутчэй" выказаць патаемныя спадзяванні, якімі натхняецца ягоная душа. (Ю.Малаш – "Пачуццё закаханасці", 1999; "Як цяжка быць адной", 2003). Раскрыццю гэтых вобразаў спрыяе касмічная тэма, якая дазваляе суадносіць самыя розныя гістарычныя падзеі з сучаснымі "набалелымі" пытаннямі. Космас нібыта ўзносіць чалавека ў невядомае, у падзеі, якія адбываюцца за мяжою зямнога быцця. У душы адбываецца дзівоснае перараджэнне, чароўны і хвалюючы выбух патаемных пачуццяў, непаўторнае абуджэнне промняў вечнай прыгажосці, кахання, таямніц быцця.

Космас у творах Юрыя Малаша вызначае пакмненне мастака паглыбіцца ў роздумы, прадчуванні, каб вызначыць ідэалы, якімі павінна жыць сучаснае грамадства. Глыбокім духоўным зместам насычаны графічныя гісторыка-пазнавальныя аповеды "Ключ ад горада Свіцязь", "Філасофскі выбух на Беларусі" (2000), трыпціхі "Трагедыя чалавецтва" (2001), "Ахвяраванне" (2003). Яго мастацкія вобразы – гэта метафары, алегорыі, сімвалы, якія нябачна адухаўляюць творы мастака, узносяць роздумы гледача ў спрадвечную казку, у міфапаэтычны "залаты век" беларусаў.

Наіўным мастаком нельга стаць па запатрабаванню альбо па адукацыі – ім трэба нарадзіцца, трэба адчуць у душы патаемны голас творчасці.

Мастацкае набліжэнне ёсць адвечная таямніца, перад якой чалавек у захапленні схіляе сваю ганарлівасць, сваю прафесійную адукацыю. Нікому невядома, колькі часу прыгожая мелодыя фарбаў на жывапіснай карціне ці рукатворных ліній на белым аркушы будуць заставацца нячутнымі і нябачнымі для свайго народа. І тут хаваецца вялікая трагедыя і сусветная містэрыя дзівоснага мастака наіву.

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

З 7 ліпеня па 7 жніўня ў малой зале адбылася выстава экслібрысаў Міколы Рыжага – мастака-ілюстратара, гравёра, жывапісца. Рыжы – аўтар шматлікіх паштовых мініяцюр, прысвечаных вядомым дзеячам Беларусі Усе экслібрысы з выставы, а іх больш за 40, мастак падараваў Музею сучаснага выяўленчага мастацтва. *Матэрыял пра творчасць М.Рыжага чытайце ў гэтым нумары на ст. 48 – 50.*

З 13 ліпеня па 3 жніўня адбылася выстава "Мастакі – музею". У экспазіцыі былі прадстаўлены жывапісныя творы, падораныя музею самімі мастакамі. Калекцыя мастацкіх падарункаў збіралася з 1997 г., ад пачатку арганізацыі музея. У экспазіцыі выставы можна было ўбачыць творы А.Дзямідава, У.Кожуха, В.Альшэўскага, Л.Шчамялёва, В.Касцючэнкі, У.Зінкевіча, А.Бараноўскага і іншых.

З 10 жніўня па 3 верасня ў малым зале серыю фатаграфій прадстаўляла Алена Шкаева на выставе "Nature хутчэй жывы, чым morte". Гэта другая выстава Шкаевай у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Сюжэты фатаграфій мастачка знаходзіць у жыццёвай прасторы адной сям'і. Але ў адрозненне ад папярэдняй экспазіцыі "Не выходзячы з дому", дзе аб'ектыў цыфравога фота фіксаваў усе навакольныя аб'екты, у новай фотасерыі Алена Шкаева выбірае толькі нацюрморты.

У саму канцэпцыю выставы закладзены гумар як важны кампанент погляду на сусвет. Мастачка імкнецца давесці, што прыняты ў нас пераклад французскага тэрміна "нацюрморт" – мёртвая прырода – у сваёй другой частцы памылковы. Таму нацюрморты Алены Шкаевай поўныя жыцця, руху, іскрыстай энергетыкі колеру і святла. Нават абавязковыя кампаненты класічнага акадэмічнага нацюрморта – вазы, крышталь, садавіна і гародніна – прадстаўлены весела і аптымістычна. Мастачка прыдумала аўтарскі "французска-рускі кароткі слоўнік мастацкіх тэрмінаў, якія выкарыстоўваюцца найчасцей", дзе садавіна "захапляецца яркімі фарбамі", крышталь "настроены рамантычна, вясёлы і бестурботны", а парцэлянавыя вазы "схільныя да інтрыгаў". А дзічына ў яе нацюрмортах толькі жывая. Галоўная вызначальная якасць кампазіцый Алены Шкаевай – увага да дэталяў і прадметаў. Яны становяцца спосабам тлумачэння жыццёвых калізій, аптычнымі ілюзіямі, спасылкамі ў гісторыю мастацтва.

З 19 жніўня па 3 верасня адбылася выстава твораў беларускіх мастакоў, прысвечаная 13-й гадавіне з дня абвяшчэння незалежнасці Украіны. Гэта стала ўжо добрай традыцыяй для музея – штогод прапаноўваць мінскім гледачам выставы, падрыхтаваныя Пасольствам Украіны ў Беларусі. Звычайна гэта былі экспазіцыі, якія прэзентавалі беларускаму гледачу разнастайны спектр сучаснага мастацтва Украіны. У гэтым годзе Пасольства сумесна з Музеем сучаснага выяўленчага мастацтва ажыццявілі новы выставачны праект. Ён прэзентуе творчасць беларускіх мастакоў розных пакаленняў і ўзростаў, якія нарадзіліся на Украіне альбо блізка ўспрынялі ў сваёй творчасці ўкраінскую тэматыку. Усе яны як творчыя асобы сфарміраваліся ў культурнай прасторы Беларусі і сваім мастацтвам, індывідуальнасцю і востра адметным тэмпераментам плённа працуюць на ніве ўзбагачэння культурных сувязяў паміж нашымі народамі. У выставе прымаюць удзел народны мастак Беларусі РБ Уладзімір Стальмашонак, заслужаны дзеяч мастацтваў РБ Іван Дмухайла, прафесар Павел Семчанка, жывапісцы Мікалай Назаранка, Аляксей Зінчук, а таксама нядаўняя выпускніца Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў Вікторыя Каваленчыкава.

Большасць прадстаўленых у экспазіцыі твораў – жывапісныя краявіды, якія апяваюць прыгажосць украінскай зямлі. Ул.Стальмашонак выставіў свае алоўкавыя і акварэльныя замалёўкі Адэсы, Кіева, партрэты працаўнікоў з Запарожжа, якія былі напісаны ім яшчэ ў 1970-х гадах. Шрыфтавыя кампазіцыі П.Семчанкі на тэму творчасці Шаўчэнкі вызначаюцца вытанчанасцю ліній і дасканаласцю кампазіцыйнай будовы. На адкрыцці выставы адзначалася, што "на прыкладзе гэтага living разнабаковага мастацтва можна знайсці ва ўласнай душы спрыяльную глебу і адкрыць сэрца для шчырага дыялогу і міжкультурнага паразумення так, як гэта здолелі зрабіць мастакі, што найперш па праву таленту належаць і Беларусі, і Украіне".

Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі

З 1 па 21 верасня адбылася выстава "Майстар і майстры". На ёй былі прадстаўлены работы народнага мастака Беларусі прафесара Гаўрыіла Вашчанкі і дзевятнаццаці яго вучняў, выпускнікоў кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, якія самі сёння сталі вядомымі мастакамі. "Шчыра ўдзячны Богу за тое, што абдзяліў мяне зайздрасцю. Таму радуюся творчым поспехам калегаў, а асабліва былых вучняў. Душа цешыцца, калі бачу цудоўную фрэску, мазаіку, вітраж альбо карціну, выкананую былым вучнем, цяпер майстрам. Думаю – часціна і маёй душы тут", – зазначае Гаўрыіл Вашчанка.

Сорак гадоў знакаміты мастак узначальваў кафедру манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Выхаваў больш за 200 вучняў. Гэта кафедра не проста была адной з лепшых у навучанні тэхналогіі майстэрства. Там панавала атмасфера свабоднай творчасці. Манументальнае мастацтва замест дэталёвай выпісанасці патрабавала абагульненасці, вылучэння галоўнага і знакавага ў кампазіцыі і гэтым змяняла мысленне маладых мастакоў. Выпускнікі не проста валодалі майстэрствам мазаікі, роспісу, энкаўстыкі і вітражу, яны мыслілі абстрагаванымі вобразамі, засяроджваліся на форме і пошуку пластычнасці мастацкай мовы. Гаўрыіл Вашчанка вучыў маладых быць самастойнымі асобамі, адчуваць гонар за свае творы і мастацтва цалкам. Менавіта таму ў Беларусі існуе сёння яркі феномен – школа манументальна-дэкаратыўнага мастацтва.

У экспазіцыі выставы прадстаўлены жывапісныя палотны. Кола мастакоў самае разнастайнае. Уладзімір Зінкевіч, сённяшні загадчык кафедры, малюе вытанчаныя, эмацыянальныя карціны, поўныя асацыяцый і парадоксаў. Леанід Хобатаў, кіраўнік суполкі "Няміга-17", рухае на сваіх палотнах вялікія жывапісныя масы. Руслан Вашкевіч гуляе з вобразамі, якія запазычвае з гісторыі мастацтва. Васіль Васільеў, які жыве ў Віцебску, займаецца вялізнымі абстрактнымі рухомымі аб'ектамі. Алесь Пушкін, які прадставіў на выставе эскіз роспісаў плафона капліцы магілёўскага Кафедральнага касцёла, захоплены зараз беларускім тату. А яшчэ ў экспазіцыі можна пазнаёміцца з творамі Алеся Ксяндзова, Алены Шлегель, Зоі Літвінавай, Сяргея Цімохава, Сяргея Рымашэўскага, Віктара Нямцова, Сяргея Крыштаповіча, Каміля Камала, Віктара Альшэўскага, Віктара Ціханава, Юрыя Несцерука, Рыгора Несцерава, Сяргея Грыневіча, Уладзіміра Ганчарука і самога Гаўрыіла Вашчанкі.

Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь

З 6 ліпеня па 12 верасня працавала выстава "Марк Шагал і сцэна". "Выстава ў Беларусі прымеркавана да дня нараджэння Марка Шагала, і ва ўсім свеце адначасова, і ў Францыі, і ў Амерыцы, гэты дзень адзначаюць як свята. Мы імкнёмся, каб Шагал, яго творчая спадчына вярнуліся на Беларусь. Гэта вялікая адказнасць", – сказала на адкрыцці ўнучка мастака Мерэт Майер-Грабер.

У экспазіцыі было прадстаўлена 37 эскізаў роспісаў, дэкарацый і касцюмаў для Яўрэйскага камернага тэатра, для балета "Жар-птушка" на музыку Стравінскага, для балета "Дафніс і Хлоя" на музыку Равэля, створаныя ў 1920 – 1950-х гадах. Пецярбургскі настаўнік Шагала Леў Бакст зазначаў, што яго вучань ніколі не стане сапраўдным тэатральным мастаком. Але маладога Шагала гэта выказванне не засмуціла. І ў 1920 годзе ён смела ўзяўся за афармленне спектакля "Вечар Шалом-Алейхема" ў Яўрэйскім камерным тэатры. Шагал маляваў вандроўных музыкаў, вясельных камедыянтаў, танцоўшчыц, перапісчыка Торы, акрабатаў. У сінім небе ў яго ззяла асляпляльнае сонца, тут жа свяціў месяц, побач лунала Жар-птушка. А лес ён бачыў з вышыні птушынага палёту. Шагал і тут заставаўся жывапісцам. Яго сцэнічныя творы існуюць як самастойныя жывапісныя палотны. Яны нястрымна маляўнічыя. Напэўна, таму іх у мастака было не так ужо і многа. Зноў звярнуўся да афармлення сцэны Шагал толькі ў 1940 – 1950-х гадах. Тады да яго прыйшоў і сапраўдны поспех як да тэатральнага мастака.

З 15 верасня па 17 кастрычніка выстава працуе ў віцебскім Музеі Марка Шагала.

Падрыхтавала
Наталля ШАРАНГОВІЧ.

Фестывалі

* * *

Лета 2004 года аказалася "ураджайным" на лаўрэацтва і перамогі ў міжнародных конкурсах і фестывалях для ўзорнай эстраднай студыі "Спяваем разам" Палаца культуры г.Маладзечна. З самага пачатку існавання студыяй кіруе вядомы беларускі кампазітар Алена Атрашкевіч.

На пачатку чэрвеня яе вучаніцы Маша Ляшчынская і Юля Васілевіч вярнуліся з Адэсы, дзе ўдзельнічалі ў фестывалі "Зорачка". Фестываль дзіцячай творчасці, у якім звычайна прымаюць удзел прадстаўнікі краін СНД, сёлета адзначаў свой юбілей і праводзіўся ў 10-ты раз. Фестываль меў некалькі намінацый – "эстрадная песня", "харэаграфія" і г.д. Маша выступала ў сярэдняй узроставай групе (да 14 гадоў), Юля – у старэйшай (да 17 гадоў). Дзяўчаты трапілі на Адэскі фестываль ужо ў другі раз.

Сістэма конкурснага адбору наступная: у кожнай з трох узроставых груп ёсць 1-ая прэмія, далей – лаўрэацтва, далей – дыпломы... Лаўрэатамі становяцца лепшыя, іх няшмат. Кожная з нашых дзяўчат спявала па шлягеру і па сучаснай беларускай песні. Юля Васілевіч – песню "Пакуль ты не вернешся" з рэпертуару Уітні Х'юстан і песню "Я гадаю на дожде" (словы Т. Атрошанкі, музыка А.Атрашкевіч). А Маша Ляшчынская – дзве песні А.Атрашкевіч: "Падаруй мне лодачку" (на словы Т.Атрошанкі) і "Дэльфіны" (на словы Б.Асмалоўскай). Апошнюю некалі выконвала вядомая беларуская эстрадная спявачка Стэла. Абедзве нашы дзяўчыны спявалі так выразна і цікава, перадаючы праз песню ўласныя пачуцці і думкі, што зрабіліся лаўрэатамі.

Іх выступленні былі адабраны для ўдзелу ў гарадскім свяце, якое адбывалася ў Адэсе на Дзерыбасаўскай. Дадатковай узнагародай для Юлі стаўся падарунак адной з французскіх парфумерных фірм.

У канцы чэрвеня ўдзельнікі студыі "Спяваем разам" выправіліся ў наступную творчую вандроўку – у Ялту, на міжнародны дзіцяча-юнацкі тэлевізійны фестываль "Паўднёвы экспрэс". У журы пераважалі прадстаўнікі Украіны і Крымскай аўтаноміі. Быў сярод іх і прадстаўнік Беларусі – старшыня Беларускага фонду міру Марат Фёдаравіч Ягораў. Дарэчы, Беларускі фонд міру і спрычыніўся да таго, каб узорная студыя "Спяваем разам" выправілася ў Ялту, прыгожы прыморскі горад, на фестываль.

І зноў, як і ў Адэсе, – перамога! Гран-пры фестывалю атрымала Дарыя (сцэнічны псеўданім Дар'і Урышчанкі, студэнткі БДУ культуры), яркая, выразная спявачка, якая выконвала дзве песні А.Атрашкевіч - "Силуэт во мгле" (на словы Л.Ляшчэвіч) і "Туман" (на словы Н.Танюкевіч). У сярэдняй узроставай намінацыі 1-ае месца заняла Каця Станкевіч – за выкананне песень "Цудоўны саксафон" (словы В.Жуковіча, музыка А.Атрашкевіч) і "Ах, мамачка!" (песні з рэпертуару гурту "Балаган Лімітэд"). Першае месца ў сваёй узроставай групе заняў дуэт юных выканаўцаў – Лёшы Пажарыцкага і Сашы Рафіенкі. Хлопцы спявалі шлягер "Пілоты" і песню "Землякі" (словы В.Жуковіча, музыка А.Атрашкевіч).

Падрыхтавала
Таццяна МУШЫНСКАЯ.

НАШЫ АЎТАРЫ

Брацянкова Таццяна Рыгораўна, мастацтвазнаўца, супрацоўнік Цэнтральнай гарадской бібліятэкі г. Барысава.

Будкін Сяргей Анатольевіч, студэнт факультэта журналістыкі БДУ. Выступае ў рэспубліканскім друку з артыкуламі пра рок-музыку.

Вішнеўская Ларыса Ігараўна. Скончыла БДУ культуры. Аўтар артыкулаў пра опернае і балетнае мастацтва. Жыве ў Швецыі.

Грамыка Марыя Валер'еўна, мастацтвазнавец. Аспірант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН.

Кенігсберг Кацярына Якаўлеўна. Супрацоўнік Інстытута Гётэ ў Мінску.

Команава Таццяна Мікалаеўна, тэатральны крытык. Працуе ў газеце "Культура". Выступае з артыкуламі ў рэспубліканскім і замежным друку.

Ладыгіна Арыядна Барысаўна, эстэтык, музычны крытык і педагог. Доктар філасофскіх навук, прафесар. З 1963 года выкладае ў Беларускай акадэміі музыкі. Даследуе праблемы народнасці мастацтва, пераемнасць культур, гісторыю беларускай музыкі тэатра. Выступае як музычна-тэатральны крытык, аўтар манаграфій і шматлікіх артыкулаў.

Малаш Юрый Леанідавіч, гісторык, старшы навуковы супрацоўнік у Гісторыка-культурным музеі-запаведніку "Заслаўе".

Мушынская Таццяна Міхайлаўна – пісьменніца, журналістка, тэатральны крытык. Аўтар шматлікіх артыкулаў па харэаграфіі і музычнаму тэатру. Выдала шэраг кніг, прысвечаных беларускаму балету.Працуе ў часопісе «Мастацтва».

Назімава Ірына Васільеўна, мастацтвазнаўца.

Налівайка Людміла Дзмітрыеўна, кандыдат мастацтвазнаўства. Супрацоўнік Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

Паньшына Ірына Мікалаеўна, мастацтвазнавец. Заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі. Вядучы навуковы супрацоўнік Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Аўтар кніг ("Мастацтва і быт", "Мастацтва Савецкай Беларусі", "Рускія лакі. Лакавая мініяцюра ў зборы Дзяржаўнага мастацкага музея"), альбомаў ("Музей беларускага народнага мастацтва", "Іван Фаміч Руцкі" (у саўт.), "Дзяржаўны мастацкі музей БССР. Жывапіс" (у сааўт.)), рэдактар навуковых каталогаў НММ.

Рахманава Ірына Дзмітрыеўна. Вядучы спецыяліст Беларускага саюза тэатральных дзеячаў. Выступае з артыкуламі пра тэатр і сцэнаграфію.

Рынкевіч Уладзімір Іванавіч, мастак. Шмат працуе ў акварэлі. Выкладае ў Беларускім універсітэце культуры. Кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар.

Солапаў Міхаіл Рыгоравіч, заслужаны дзеяч культуры, заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь. Прафесар Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Фельгін Яўген Уладзіміравіч. Скончыў факультэт мастацтваў Інстытута сучасных ведаў па спецыяльнасці «прадзюсіраванне музычных шоу-праграм». Аспірант гэтага інстытута. Кола навуковых інтарэсаў – айчынная і замежная джазавая музыка.

Цыбульскі Міхась Леанідавіч – кандыдат мастацтвазнаўства, дактарант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН.

SUMMARY

The issue is opened by **Mikhail Tsybulski's** article The Actual Field of Art **(p. 2).** The author shows that present-day art studies lack a unified formulation and understanding of the very definition of a work of art . He introduces his own point of view as a possible solution of this problem, which is also an answer to the frequent question What is art today?

Iryna Panshyna.
Director, Friend and Colleague **(p. 5).** (For the 65^{th} anniversary of the RB National Art Museum).The material is dedicated to Yury Aliaksandravich Karachun, director if the RB National Art Museum. With his help, the Art Museum has become over the years a major association with a number of branches. It has gradually turned into a centre of artistic life.

Iryna Nazimava.
Uladzimir Stalmashonak's Chronicle **(p.8).** The material concerns the life and creative work of Uladzimir Ivanavich Stalmashonak, a well known Belarusian artist. His vitality and insatiable thirst for novelty determine the scope of his creative activities. The genres of visual arts that he favours are portrait painting as well as stage design, decorative and graphic art, easel and monumental painting.

Katsiaryna Kenigsberg.
Illusion of Time **(p. 13).** The announcement of the "Illusion of Time" 4^{th} International thematic exhibition project by the Goethe Institute in Minsk.

Siargey Budkin.
Ivan Kirchuk – Muliavin's Successor? **(p. 17)** The focus of attention in this material is Ivan Kirchuk – the leader of the *Troitsa* and *Runy* folk groups, lecturer at the Ethnography and Folklore Department of Belarusian State Pedagogical University. He says how he first came across his life's chief interest – Belarusian folklore, and speaks about *Troitsa*'s first historical album, as well as his new projects.

Iryna Rakhmanava.
Organized by the "Russian Classics" Society **(p. 20).** For the sixth time, Vilnius hosted the International Festival of Russian Spiritual Music. Among the five participant choirs from Belarus, Russia and Lithuania, there was the famous "Russian Classics" Choir.

Larysa Vishnewsksya.
The Light of Elves and Fairies Is Everywhere... **(p. 21).** (Notes on J. Neumeier's production of *Midsummer Night's Dream.*) John Neumeier's ballet *Midsummer Night's Dream* is a renewed premiere of the last season. Two generations of performers take part in the production – young dancers and "veterans". It is a synthesis of various means of theatrical expressiveness, light, elements of contemporary and classical dance.

Tattsiana Mushynskaya.
Iskui Abalian: "Everything Depends On How the Audience Take You..." **(p.22).** A talk with one of the brightest stars of the local pop music scene – Iskui Abalian, Grand Prix winner of the 1997 "Golden Schlager" International Festival.

Mikhas Solapaw.
"Novy Gorad" Opens New Pages **(p. 26).** Features for the portrait of a group which is an international festival prize winner – the "Novy Gorad" instrumental octet of the Belarusian Academy of Music. The group works in the genre of chamber music performance.

Yawgen Felgin.
Belarusian Jazz of the Mid – Late 1950s **(p. 27).** The material introduces the readers to the history of creative and professional development of Belarusian jazz, which began in 1947 in Shanghai. It also touches upon various musical genres, including jazz and entertaining music, and the famous jazz composers and band leaders B.Raiski, Yu. Belzatski, D. Sakalow and M. Finberg.

Aryadna Ladygina.
Reminiscences – Characters (p. 30). (Continuation. Beginning in No 7-8). Notes and reminiscences of the well known Belarusian actress Volha Uladzimirawna Halina, who would have been 105 year old now.

Tattsiana Komanava.
Faith, Hope, Love, Youth (p. 34). The guest performances in Minsk of the Brest Regional Drama and Music Theatre included the best specimens of the world's classical drama, with *Romeo and Juliet, The Inspector General, The Tailor, Uncle Vanya* among them.

Uladzimir Rynkievich.
By Way of Spiritual Elevation (p. 38). The article is dedicated to the 200^{th} anniversary of Belarusian professional graphic art, which is going to be celebrated in the coming year. In this connection, the article, which introduces a cycle of publications by the same author, gives an analytical review of the main stages covered by Belarusian graphics over the two centuries.

Marya Gramyka.
Cosmos As Seen From the Earth (p. 43). (Notes on fantastic landscape painting).The attitude to landscape painting began to change with the change of the attitude to nature. Both portrait and landscape painting began to take shape at the Renaissance time. Among the followers and elaborators of the cosmic theme in the 20^{th} century there was also the Belarusian artist Yazep Drazdovich, who depicted in his cosmic landscapes his dreams of peace, beauty and harmony.

Tattsiana Bratiankova.
Mikola Ryzhy – Familiar and Unknown Artist (p. 49). The author presents an artistic portrait of the painter Mikola Ryzhy, who during a period of thirty years of strenuous creative endeavour has made over one hundred series of illustrations to domestic and foreign works of literature.

The articles of the Russian scholar **Aram Oganov** *The Phenomenon of Marginality in Culture* **(p. 51)** and the Belarusian historian **Yuras Malash** *The Secret of Naive Artists* **(p. 52)** deal with the problems of marginal art, which has got into the focus of interest of cultural studies.

Liudmila Nalivaika.
The Project for the Future **(3th p. of the caver 56).** An article about the open-air exhibition of young sculptors' works in Halshany.

At the end of the publication, there is *Artistic Life News* **(p. 54),** *Our Authors* **(p. 55) and** *Pages of the Calendar* **(p. 56).**

ВЕРАСЕНЬ 2004

1
70 гадоў з дня нараджэння (1934) **Ліі Мацвееўны Салавей**, фалькларысткі.
6
70 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Сяргеевіча Белахвосціка** (1934 – 2003), акцёра, народнага артыста Беларусі.
7
85 гадоў з дня нараджэння **Алеся Асіпенкі** (Аляксандра Харытонавіча) (1919 – 1994), пісьменніка, заслужанага работніка культуры Беларусі.
9
75 гадоў з дня нараджэння (1929) **Дзіны Іванаўны Івановай**, спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.
10
75 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Аляксандравіча Глебава** (1929 – 2000), кампазітара, народнага артыста Беларусі, народнага артыста СССР.
12
170 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Пятровіча Авенарыуса** (1834 – 1903), педагога, археолага, краязнаўца, аднаго з заснавальнікаў Маладзечанскай настаўніцкай семінарыі;
75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Ягоравіча Матукоўскага** (1929 – 2001), драматурга, заслужанага работніка культуры Беларусі.
13
90 гадоў з дня нараджэння **Рувіма Янкелевіча Яўраева** (1914 – 1987), спевака, заслужанага артыста Беларусі;
75 гадоў з дня нараджэння (1929) **Дзмітрыя Іванавіча Алейніка**, мастака.
15
90 гадоў з дня нараджэння **Віктара Міхайлавіча Браянкова** (1914 – 1976), віяланчэліста, заслужанага артыста Беларусі;
75 гадоў з дня нараджэння (1929) **Арлена Міхайлавіча Кашкурэвіча**, графіка, народнага мастака Беларусі;
70 гадоў з дня нараджэння (1934) **Іны Ігараўны Зубрыч**, музыказнаўца.
16
145 гадоў з дня нараджэння **Браніслава Ігнатавіча Эпімах-Шыпілы** (1859 – 1934), дзеяча беларускай культуры, выдаўца, фалькларыста, мовазнаўца, літаратуразнаўца;
100 гадоў з дня нараджэння **Раісы Мікалаеўны Кашэльнікавай** (1904 – 1980), актрысы, народнай артысткі Беларусі.
18
90 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Рыгоравіча Раманава** (1914 – 2001), графіка, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
19
70 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Міхайлавіча Галубовіча** (1934 – 1992), графіка, заслужанага работніка культуры Беларусі.
20
85 гадоў з дня нараджэння (1919) **Канстанціна Іванавіча Максімцава**, жывапісца;
75 гадоў з дня нараджэння (1929) **Фёдара Мікалаевіча Іванова**, акцёра, заслужанага артыста Беларусі.
21
85 гадоў з дня нараджэння **Пятра Міхайлавіча Раманоўскага** (1919 – 1977), жывапісца.
23
115 гадоў з дня нараджэння **Яна Тарасевіча** (Івана Аляксеевіча) (1889 – 1961), піяніста, кампазітара, педагога;
90 гадоў з дня нараджэння (1914) **Івана Сямёнавіча Дмухайлы**, жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;
90 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Антонавіча Плужніка** (1914 – 1976), жывапісца;
80 гадоў з дня нараджэння **Артура Вітальевіча Вольскага** (сапр. Вольскі-Зэйдэль) (1924 – 2002), паэта, драматурга, перакладчыка.
24
100 гадоў з дня нараджэння **Мар'яна Язэпавіча Пецюкевіча** (1904 – 1983), этнографа.
25
70 гадоў з дня нараджэння (1934) **Клары Барысаўны Кузняцовай**, тэатразнаўца;
65 гадоў з дня нараджэння **Святланы Піліпаўны Данілюк** (1939 – 2003), спявачкі, народнай артысткі Беларусі, народнай артысткі СССР.
26
385 гадоў з дня нараджэння **Ігнацыя Іяўлевіча** (Яўлевіча) (1619 – 1686), педагога, пісьменніка, асветніка, царкоўнага дзеяча.
27
85 гадоў з дня нараджэння (1919) **Валянціна Мікалаевіча Савіцкага**, жывапісца.
29
475 гадоў з дня ўвядзення ў дзеянне Першага статута Вялікага княства Літоўскага (1529), помніка старабеларускага пісьменства;
210 гадоў з дня нараджэння **Ігната Ходзькі** (1794 – 1861), пісьменніка, мемуарыста;
100 гадоў з дня нараджэння **Льва Уладзіміравіча Голуба** (1904 – 1994), кінарэжысёра, народнага артыста Беларусі;
80 гадоў з дня нараджэння (1924) **Іосіфа Валяр'янавіча Ляшчынскага**, дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага дзеяча культуры Беларусі;
70 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Фёдаравіча Федаркова** (1934 – 1994), мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.
30
105 гадоў з дня нараджэння **Веры Рыгораўны Тарасік** (па мужу Рынковіч) (1899 – 1986), актрысы, педагога;
95 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Сямёнавіча Мазалькова** (1909 – 1969), рускага крытыка, перакладчыка, літаратуразнаўца, заслужанага дзеяча культуры Беларусі;
90 гадоў з дня нараджэння **Данілы Канстанцінавіча Міцкевіча** (1914 – 1996), дзеяча культуры, хіміка, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".
Рэгістрацыйнае пасведчанне № 734.
Падпісана ў друк 16.09.2004.
Фармат 60x90 1/8. Папера афсетная. Друк афсетны.
Гарнітура "LazurskiC"
Ум. друк. арк. 7,00. Ум.-выд. арк. 8,68. Тыраж 912. Зак. 2388.
Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"».
220013, г. Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

ПРАЕКТ ДЛЯ БУДУЧЫНІ

Людміла НАЛІВАЙКА

З 21 ліпеня 2004 г. у галерэі архітэктурнага комплексу XVI – XVIII стст. у в.Гальшаны (філіял НММ РБ) пачала працаваць выстава пад назвай "Next generation у беларускай скульптуры", якую прадстаўляюць маладыя скульптары Беларусі А.Асташоў, В.Борзды, П.Герасіменка, В.Копач, К.Касцючэнка, П.Вайніцкі, М.Пятруль, В.Мацкевіч. Аўтар праекта – выкладчык БДАМ скульптар Павел Вайніцкі.

Незвычайная па архітэктуры старажытная зала галерэі з акенцамі, сценамі і столлю розных формаў і канфігурацый стала цудоўным фонам для твораў сучаснай пластыкі, якую нельга назваць традыцыйнай. Гэта арт-аб'екты, рэдзі-мэйд, асамбляжы і інш. Тое самае можна вызначыць і ў адносінах матэрыялаў, дзе суіснуюць дрэва, сілікон, пластыка, парцэляна, камень, жалеза... Звяртаюць на сябе ўвагу такія прыёмы і метады, як сінтэз колеру і формы, зварная скульптура, праца з прыродным матэрыялам. На наш погляд, тыя задачы, якія ставіліся арганізатарамі, былі выкананы. Гэта эпатажнасць самой творчай акцыі, адкрыццё якой суправаджалася перформансам, што быў паказаны К.Мужавым і М.Пятрулем, а таксама максімалізм у выкарыстанні матэрыялаў, форм, тэхнічных прыёмаў, творчых напрамкаў.

Маладыя беларускія мастакі шукаюць і знаходзяць новыя творчыя шляхі, дзе галоўнымі прыкметамі становяцца арыгінальнасць і непаўторнасць творчых манер і тэхнік. Канцэпцыя "россыпу" скульптурных напрамкаў знайшла адлюстраванне ў драўлянай скульптуры "Друід" П.Герасіменкі, дзе форма яскрава і ўпарта выяўляе сэнс. У "Вялікай матрошцы" В.Борзды выкарыстоўвае традыцыі рускай школы роспісу па дрэву, але замест звыклых драўляных размалёвак прапаноўвае выявы з наборам жалезных заклёпак і палосак. "Амерыка" М.Пятруля – шматсасковая форма з колераў сцяга. Міфалагічны "Дажбог" В.Копача ўяўляе сабой каменную скульптуру з дзвюх частак, апрацаваных мінімальна, амаль па-японску. Прыродныя якасці валуноў успрымаюцца як метафары. А.Асташоў у фігурах жанчыны і мужчыны праводзіць эксперымент з трансфармацыямі рэалістычных традыцый, у прыватнасці ў стылі імпрэсіянізму (бронза, ліццё). Зварная скульптура В.Мацкевіча з казачнага свету барона Мюнхгаўзена, ад якога на п'едэстале засталіся толькі доўгія ногі ў пантофлях. П.Вайніцкі смела засвойвае напрамак пад назвай рэдзі-мэйд, манціруе "блакітнае вока" на дне ўнітаза. Смешна!

Тлумачылі кожны твор эксплікацыі, у якіх больш дакладна расшыфроўваюцца канцэпцыі аўтараў. "Мае скульптуры – мае дзеці", – так характарызуе свой праект стварэння дзіцячых вобразаў у скульптуры Г.Шамара. "Жалезны торс" В.Борздага – сімвал недаступнасці, складанасці рашэння тэмы падлеткаў. У творах П.Лявонава форма і пластыка блізкія да прыродных. Гэта дрэва, камень, якія дазваляюць зразумець простыя паняцці. На аркушы каля твораў М.Пятруля "Інь і Янь" напісана: "Гэта правакацыя"... Але гэта не самамэта аўтара, гэта прыём, што прыцягвае гледача да дыялога. У К.Мужава існуе асабісты пункт гледжання на свае работы радыкальнага характару, якія ён лічыць "пачаткам абсалютнай унутрыстылістычнай трансфармацыі".

У гэтай шматвобразнай і шматаблічнай сучаснай пластыцы фарміруюцца новыя перспектыўныя тэндэнцыі беларускай станковай скульптуры пачатку XX1 стагоддзя пад назвай "канцэптуальнае канструяванне".



Павел Вайніцкі. Го[illegible]. Сілікон. 2001.



Максім Пятруль. Амерыка. Пластык, акрыл. 2001.



Фрагмент экспазіцыі выставы.

ІНДЭКС 74958

МАСТАЦТВА



В. Салыкіна. Алхімія.
Каляровае шкло, выдзіманне. 1997

У бліжэйшых нумарах часопіса чытайце:

пра мастацтва ў нашых суседзяў-палякаў;

пра творчую моладзь і яе заўсёды надзённыя, хоць і непаўторныя, праблемы;

пра маргінальныя з'явы ў культуры, якія былі і ёсць, але мы да іх яшчэ мала ўважлівыя...

В. Салыкіна. Марская тэма. Інтэрферэнцыі. Шкло, аўтарская тэхналогія. 1990.

Падпісны індэкс
у каталогу "Белпошты"
Індывідуальная падпіска – 74958
(кошт аднаго нумара 3000)
ведамасная падпіска – 74883
(кошт аднаго нумара 7500)

ISSN 0208. МАСТАЦТВА. 2004. № 9. 1-56